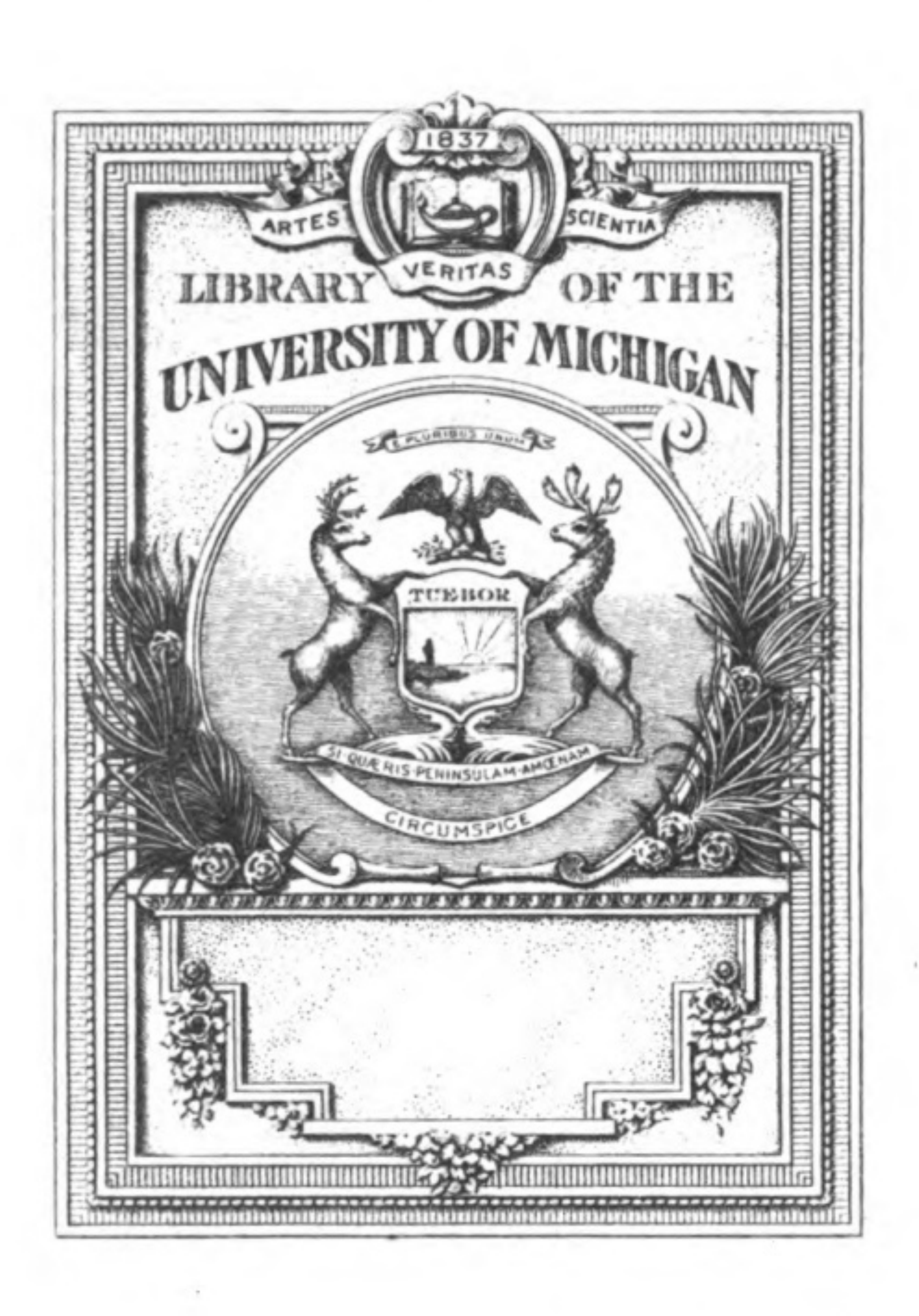



1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE


OTTO HARRASSOWITZ
BUCHHANDLUNG
: LEIPZIG:

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE
DER ROMANISCHEN SPRACHEN UND LITERATUREN
HERAUSGEGEBEN VON PROF. DR. MAX FRIEDRICH MANN
XII

STILSTUDIEN

ZU

LECONTE DE LISLE

VON

GUSTAV ADOLF KEISER

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1917



Inhaltsverzeichnis.

Bibliographische Verzeichnis.

A. Werke des Dichters.

„Poèmes Antiques“	1853	Abkürzungen:	*P. A.*
„Poèmes Barbares“	1859		*P. B.*
„Poèmes Tragiques“	1884		*P. T.*
„Derniers Poèmes“	1895		*D. P.*

Alle 4 Bände: Paris, Alphonse Lemerre.

B. Engere und weitere Literatur.

M.-A. Leblond, *Leconte de Lisle d'après des Documents nouveaux.* 2. édit, Paris 1906.

Charles Leconte de Lisle, *Premières poésies et lettres intimes.* Publ. par Guinaudeau, Paris 1902.

J. Vianey, *Les sources de Leconte de Lisle.* Ed. Coulet & fils, Montpellier 1907.

Brunetière, *Evolution de la Poésie Lyrique, II.* Hachette, Paris 1910.

J. Lemaître, *Les Contemporains.* Deuxième série. Paris, Lecène & Oudin, 1886.

Paul Bourget, *Nouveaux Essais de Psychologie Contemporaine.* Paris, Lemerre, 1886.

Anatole France, *La vie littéraire I. II.* Paris, Calman Lévy, 1898/99.

Charles Baudelaire, *L'art romantique.* Paris 1885, Calman Lévy, Oeuvres complètes.

Catulle Mendès, *Le mouvement poétique en France de 1867 à 1900.* Rapport. Paris, Hachette, 1902.

Th. Gautier, *Poésies complètes.* 2 vol. Paris, Charpentier, 1810.

— *Emaux et Camées.* Poèmes. Paris, Charpentier, 1852.



Th. Gautier, *Rapport sur le mouvement littéraire de 1830—1868.* Paris, Charpentier, 1895.

— *Histoire de romantisme.* Paris, Charpentier, 1895.

Maurice Spronck, *Les Artistes littéraires.* C. Lévy, Paris 1889.

C. Barat, *Le style poétique et la révolution romantique.* Thèse de Paris. Hachette, 1904.

André Chénier, *Poésies.* Edition Critique. Publ. par Dimoff, Paris Delagrave.

J. M. de Hérédia, *„Les Trophées"*. Paris, Lemerre, 1893.

Ch. Baudelaire, *„Les Fleurs du Mal"*. Poésies. Paris, Calman Lévy, 1892.

Sully-Prudhomme, *„Stances et Poèmes"* 1865, *„Vaines Tendresses"* 1875, *„La Justice"* 1878. Edit. Lemerre, Paris.

Verlaine, *„Poésies"*. Oeuvres complètes. Vanier, Paris 1900/03.

W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung.*

E. Korrodi, *C. F. Meyer-Studien.* Haessel, Leipzig 1913.

F. Coppée, *„La Grève des forgerons"* 1869, *„Les Humbles"* 1872. Paris, Lemerre.

Le Recueil du *„Parnasse Contemporain"*. 3 séries: 1866, 1869, 1876. Paris, Lemerre.

Faguet, *Histoire de la littérature française.* Paris, Plon, édit. 1900.

R. Canat, *Du Sentiment de la solitude morale chez les Romantiques et les Parnassiens.* Thèse de Paris, Hachette, 1904.

R. Descharmes, *Flaubert; sa vie, son caractère et ses idées avant 1857.* Paris, Librairie des Amateurs, 1909.

Gustave Flaubert, *Correspondance.* Paris, Charpentier, 1907.

— dto. Edition Conard.

Edmond et Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt.* Mémoires de la vie littéraire 1851—1895. 9 vol. Paris 1887—1896. Fasquelle.

Rosenbauer, *Leconte de Lisle's Weltanschauung.* Eine Vorstudie zur Aesthetik der „Ecole parnassienne" I. u. II. Teil. Programm des Kgl. Gymnasiums zu Regensburg 1911/12.



I. Kapitel.

Allgemeines über die Dichter und literarischen Strömungen aus Leconte de Lisle's Umgebung.

Es liegt mir daran, in kurzen Zügen einen zusammenfassenden Überblick zu geben über die literarische Bewegung, welche in Frankreich gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts auf die romantische Periode folgte. Es soll dadurch der summarische Hintergrund gewonnen werden, und der Zusammenhang in den nachher die stärker zu belichtende Figur Leconte de Lisle's hineingestellt werden kann.

Schon eine rasche Übersicht über die französische poetische Literatur von ca. 1820 bis ca. 1870 ergibt die Tatsache, daß der Dichterkreis, der auf die romantische Bewegung gefolgt ist, sie nicht nur abgelöst hat, sondern in entschiedene Reaktion gegen sie getreten ist. Die klarste und bestimmteste Opposition gegen die Poesie der Romantik kristallisiert sich im Dichterwerke Leconte de Lisle's. Für die Künstlerindividualitäten seiner Umgebung ist die Scheidung von alter und neuer Richtung nicht so leicht und so scharf abzugrenzen. Dies tun zu wollen wäre auch eine äußerst überflüssige Anstrengung, da ja die vielen Übergangstypen doch nie in das Schema passen würden. Es sei nur erinnert an Banville und Gautier, die beiden Klassiker der Romantik, die später zu entschiedenen Mitarbeitern am *„Parnasse Contemporain“* sich bekannten. Neben Parnassiens wie Sully Prudhomme und François Coppée kann schließlich auch der spätere Viktor Hugo gestellt werden, d. h. der Dichter der *„Légende des Siècles“*, der ja in seiner früheren Zeit als der Romantik intensivster und entschlossener Bahnbrecher die morsch gewordenen Schranken stürmte. Nun aber sind Musset und Lamartine aus der Reihe der Produktiven ausgeschieden. Die Sehnsucht nach der verlorenen Geliebten



der Schmerz getäuschten Liebesglückes ist gelöscht und verstummt die Klagen einsamer, von Liebe verlassener Gemüter. Der literarische Ausdruck individueller Sentimentalitäten, der im ersten Drittel des Jahrhunderts zu so schöner Verschwendung gediehen war, begann immer mehr Dichter und Laien eine gewisse ermüdende Leere fühlen zu lassen.[1]) Die werdenden Talente wurden sich der schwächenden und egoistischen Gefühlsübertreibungen bewußt, und im Drange nach einem freieren und weiteren Betätigungsfeld überschritten auch sie die zu eng gewordenen Grenzen. Die Poesie des ich-gerichteten Schmerzes wich mehr und mehr dem Ausdrucke gemeinsamer Leiden der Menschheit; ein Ausdruck, der in Alfred de Vigny schon seinen Vorläufer gefunden hatte. Und ein anderer Zug noch, der sich in der neuen Dichtung besonders geltend machte und den die Romantiker nur in geringem Grade teilten, das ist der Wille, Leben und Dinge in ihrer wahren Wirklichkeit zu sehen. Diese ausgesprochene neue Tendenz wurde natürlicherweise stark begünstigt durch eine parallellaufende Strömung der Zeit: den Aufschwung der Wissenschaft. Von der Geschichte, zu der schon die Romantiker viele Anregungen lieferten und besonders von den Naturwissenschaften und der zeitgenössischen positivistischen Philosophie hatte die Literatur entscheidende Einflüsse zu erfahren. „L'art et la science, longtemps separés par suite des efforts divergents de l'intelligence, doivent donc tendre à s'unir étroitement, si ce n'est à se confondre."[2])

Die Reaktion aber ist keine plötzliche; denn unter den Romantikern haben wir schon recht sachliche Beobachter getroffen; Banville und Gautier, die ersten Parnassiens; und andrerseits hat Leconte de Lisle mit durchaus romantischen Gedichten angefangen. Was aber romantische und parnassische Auffassung von Poesie grundsätzlich unterscheidet, könnte in folgende Punkte zusammengefaßt werden: Des Romantikers erste Voraussetzung zum Dichterberuf ist die „sensibilité du coeur", ihr setzt der parnassische Dichter gegenüber: die Schärfe von Beobachtung und Einbildungskraft und das Streben

---

[1]) Cf. Leconte de Lisle: „*Préface des Poèmes Antiques*": „Le thème personnel et ses variations trop répétées out épuisé l'attention".

[2]) Leconte de Lisle, „*Préface des Poèmes Antiques*", in D. P. p. 222.

nach Objektivierung der Lyrik. Dem Romantiker liegt seine eigene Aktualität am nächsten, der Parnassien sucht von ihr loszukommon, sie existiert für ihn nur aus der Entfernung. Der eine kultiviert mit Inbrunst die eigene Psyche, der andere strebt nach ihrer Beherrschung kraft seines Willens. Durch das letztere soll also nur die persönliche Aktualität, nicht etwa die Persönlickeit unterdrückt werden, denn diese offenbart sich in der Wahl des Stoffes und in der formalen Behandlung, im Stil.

Diese neuen Bestrebungen mußten im Suchen nach dem künstlerischen Ausdruck notwendiger- und natürlicherweise nach weit strafferen, schärfer umrissenen Formen hinzielen als bisher. Naturgemäß mußte daher auch die äußere Welt mit ihren Erscheinungen in ihre wirkliche Bedeutung eingerückt werden und konnte nicht mehr, wie früher, dem Menschen untergeordnet, dem Einzelwesen dienstbar gemacht werden. Das Individuum der nachromantischen Generation wurde sich stärker bewußt seines flüchtigen und vorübergehenden Seins in der bleibenden Welt. „Le monde extérieur reprend une valeur nouvelle, intrinsèque et principale“.[1]) Vigny war der erste, die Poesie von der Beherrschung des Ichs zu befreien. Gegen die Mitte des Jahrhunderts läßt sich nun ein großer Reichtum an Dokumenten aufweisen, als Belege für diese neue Strömung. Nur von den bedeutendsten Vertretern seien hier einige Aussprüche beigefügt. Als schönstes und kraftvollstes Zeugnis sowohl für das Neue als für den scharfen Gegensatz zum Alten möchte ich Leconte de Lisle's bekanntes Sonett betrachten:

Les Montreurs.

Tel qu'un morne animal, meurtri, plein de poussière,
La chaîne au cou, hurlant au chaud soleil d'été,
Promène qui voudra son coeur ensanglanté
Sur ton pavé cynique, ô plèbe carnassière!

Pour mettre un feu stérile en ton oeil hébété,
Pour mendier ton rire ou ta pitié grossière,
Déchire qui voudra la robe de lumière,
De la pudeur divine et de la volupté.

[1]) Brunetière: „*Evolution de la Poésie Lyrique*“ II, 54.



Dans mon orgueil muet, dans ma tombe sans gloire,
Dussé-je m'engloutir pour l'éternité noire,
Je ne te vendrai pas mon ivresse ou mon mal,

Je ne livrerai pas ma vie à tes huées,
Je ne danserai pas sur ton tréteau banal
Avec tes histrions et tes prostituées. P. B. 222.

Und im Vorwort zu seinen *„Poésies Antiques"*, in dem Leconte de Lisle das Sichbreitmachen individueller Gefühle verurteilt, ruft er aus: „Comment l'art élèvera-t-il l'homme s'il ne fait que s'alanguir sur l'infirmité sentimentale de quelques hommes!" Im *„Journal des Goncourt"* (II, 160) wird uns von Theophile Gautier erzählt, daß er es als schmählich und degradierend empfinde für einen Dichter, seine Sensibilität im Werke offenbar werden zu lassen, daß dieselbe eine ganz untergeordnete Bedeutung haben solle in Kunst und Literatur. Gautier sagt ganz klar und bestimmt und sogar mit Stolz von sich: „Cette force que j'ai et qui m'a fait *supprimer le coeur dans mes livres*, c'est par le stoïcisme des muscles que j'y suis arrivé". Statt Sentimentalität verlangte er von der Poesie „Des mots rayonnants, des mots de lumière, avec un rythme et une musique" (ib. p. 123) und dem Kritiker St. Beuve wird vorgeworfen, daß ihm eben das plastische Verständnis für Gautier's Dichtung abgehe. In eben so entschiedenen Worten redet Flaubert in einem Briefe: „Je ne veux pas considérer l'art comme un déversoir à passion. Non, non, la poésie ne doit pas être l'écume du coeur!" Und anderswo: „La passion ne fait pas les vers, et plus vous serez personnel plus vous serez faible". (Cit. b. Brunetière: *Evol. d. l. p. lyr.* II, 129.) Und was die Brüder Goncourt als Ideal des Romans erklärten, war es gewiß zum Teil auch für die Poesie der Zeit: „C'est de donner avec l'art la plus vive impression du vrai humain, quel qu'il soit". (*J. des Goncourt* III, 237.)

Ein weiteres ebenso charakteristisches und bedeutungsvolles Kriterium für diese literarische Periode ist der intensive Kult der schönen Form, eine ausgeprägte Liebe für die Schönheit von Farbe und Linie. In keiner andern Epoche hat die französische Literatur einen solchen Einfluß der Schwester-



künste erfahren. Wohl standen schon die Romantiker in engem Zusammenhang mit den bildenden Künstlern und Musikern ihrer Zeit. Während seines Pariser Aufenthaltes bewegte sich Richard Wagner gerne und häufig in den damaligen Dichter- und Schriftstellerkreisen, und ebenso wie Hektor Berlioz, die Maler Delacroix, Dévéria und Théodore Rousseau. Durch besondere Freundschaftsbande wurden gegenseitige Einflüsse noch begünstigt und verstärkt. Die unmittelbarste und ausgeprägteste Wirkung der bildenden Künste mußte jedoch die parnassische Poesie erfahren, die bald zu ihrem Schaden, bald zu ihrem Heil, mit malerischen, plastischen oder dekorativen Elementen gesättigt und oft auch übersättigt wurde. Es würde schon genügen, rasch einige Bände der uns beschäftigenden Dichter zu durchblättern, um einen Begriff zu haben von der Art und dem Umfang dieser Einflüsse. Als Zeugnis möge wiederum nur eine Anzahl der typischen Beispiele folgen. Bedeutsam sind eben meist schon die Titel der Gedichte, wie etwa bei Sully-Prudhomme: *„Devant l'Apollon du Belvédère"*, *„Devant un groupe antique"*, *„Torses Antiques"*, *„Fra Beato Angelico"*, *„Sur un vieux tableau"* usw., oder bei Th. Gautier: *„Deux Tableaux de Valdès Léal"*, *„Ribeira"*, *„A Zubaran"*, *„A trois paysagistes"* usw.

So sind die Gedichtsammlungen von Sully-Prudhomme, Th. Gautier und Hérédia übersät mit ungezählten Reminiszenzen an die bildenden Künste. Allzu oft aber ist dies den Schwesterkünsten entliehene Material dieser Dichter ebenso unorganisch und unverarbeitet eingefügt und aufgeklebt wie oft etwa das Historische bei Victor Hugo. Th. Gautier war diesen Einflüssen in besonderem Maße ausgesetzt; er, der sich rühmte, ein Dichter zu sein „für den die sichtbare Welt existiere" und der „nur an seine Augen appelliere". Er und Hérédia sind hierin zusammen wohl am weitesten gegangen. Was Gautier, der Dichter, vor allem liebte, das war „l'ivresse des couleurs et la paix des contours" wie es Sully-Prudhomme in einem ihm gewidmeten Sonette so treffend genannt[1]). Er wird zum bedeutendsten und entschiedensten Apostel der Forderung „l'art pour l'art". In ein

[1]) Sully-Prudhomme: *„Vaines Tendresses"*, p. 146.

witziges Symbol gekleidet drückt er seine Auffassung aus, indem er einem gelehrten Freunde antwortet, welcher den guten Wein dem elegant und schön geformten Becher vorzog:

„La forme aux yeux donne fête!
Qu'il soit plein de Falerne ou d'eau prise au ravin,
Qu'importe! si le verre a le profil divin!
Le parfum envolé, reste la cassolette."

(Gautier: *Poésies* II, 261: „La vraie esthétique".)

Und es ist derselbe Gautier, der alles mit Maleraugen sieht, der auch seine Laufbahn nicht als Dichter, sondern als Atelierschüler begann:

„Tout chatoie et reluit, le peintre et le poète
Trouvent là des couleurs pour charger leur palette."

(*Poésies* I, 283.)

Sein Stil ist durchsetzt von Atelierausdrücken, er verlangt „l'épithète peinte" und arbeitet „nuançant sa phrase pittoresque", und von seiner bekanntesten Gedichtsammlung sagt er selber „j'y ai mis des camées, sculptés dans l'agathe des mots". (*Poésies* II, p. 325.)[1]) Sully-Prudhomme hat nicht in solchem Grade künstlerischen Geschmack wie Gautier. Auch bei ihm haben oft Kunstgegenstände Sujets zu Gedichten abgegeben. Seine Lyrik und auch Epik ist aber hie und da allzusehr mit Wissenschaft und Abstraktionen beladen, um den Anspruch auf reine Dichtung erheben zu können. Stark an Gelehrtendichtung erinnern z. B.:

„Couvre de baisers la face du Beau
Jusqu'au fond du Vrai porte ton flambeau, Fils de la jeunesse!"

(*Au Désir, Poésies* II, 66.)

„O principe d'amour, de force et d'équité
Es-tu donc endormi?

(*Les Destins, Poésies* III, 228.)

[1]) Es ist von Interesse, parallel laufende Anschauungen und Absichten der zeitgenössischen Schriftsteller mit denen der parnassischen Dichter zu vergleichen. Ich erwähne nur die Brüder Goncourt, die in ihrer Jugend wie Gautier mit Malerei und Radierung angefangen, und die von sich sagen, daß sie in der Natur nichts hätten sehen können, das sie nicht an irgend etwas aus der Kunst erinnerte. Charakteristisch ist für sie die Erklärung: „De tout tableau qui procure une impression morale on peut dire en thèse générale, que c'est un mauvais tableau".



Er ist anderseits in seiner Lyrik nicht immer parnassisch-„impassible“ und gesteht ganz melancholisch, daß in seinen Gedichten so viel Tränen zittern. Auch kann er sein persönliches Mitleid nicht immer verbergen, und sagt z. B., von den antiken Aphroditestatuen des Museums zurückkommend:

„Les femmes de pierre ont des Louvres,
Les vivantes meurent de faim.“

(Poésies, *Stances*, p. 117.)

Das Übergreifen der Wissenschaften auf die Literatur ist ja auch eines der charakteristischen Merkmale parnassischer Dichtung, an dessen Parallele im Roman nicht erst erinnert zu werden braucht. So hat sich Philosophie und Technik in Sully-Prudhomme's Werk, Kunst, Kunstgewerbe und Kritik bei Th. Gautier, Religions- und Naturgeschichte bei Leconte de Lisle eingenistet und festgesetzt[1]).

Was nun die Flaubert, Gautier, Goncourt und Maupassant für die Prosa getan, das haben die Parnassiens in der Dichtung erreicht: man geht nicht zu weit, es geradezu eine Renaissance der Form zu nennen. Der Kult formaler Werte hat auf dem ganzen Gebiete der Literatur einen außerordentlichen Aufschwung genommen und ist in dieser Epoche zu einer wahrhaft glänzenden und ungeahnten Vervollkommnung gelangt. An die Sprache, die den Romantikern genügt hatte als Kleid für die „accidents sentimentaux de la vie individuelle“ (Lanson), wurden nun mit den ausgeprägten ästhetischen Bedürfnissen der parnassischen Dichter ungleich viel höhere Anforderungen gestellt: farbig und bildhaft vor allem mußten die neuen Ausdrucksformen sein. Diese künstlerische Sorge und unermüdliche Arbeit um die Vervollkommnung der Form, diese Schönheitssehnsucht mußte, wie Jules Lemaître bemerkt, jene Dichter dahin führen, die unpersönliche, fast rein beschreibende, also malerisch-plastische Dichtung vorzuziehen.

[1]) Man vergleiche dazu diese Stelle aus einem Briefe Flaubert's an Mme L. C., von L. d. L. handelnd: „La littérature prendra de plus en plus les allures de la science, elle sera surtout *exposante*, ce qui ne veut pas dire didactique, il faut faire des tableaux, montrer la nature telle qu'elle est, mais des tableaux complets, peindre le dessous et le dessus“.

(Flaubert, *Corresp.* 2me série, 1850—54, p. 239.)



Und es war „par un excès de loyauté et de délicatesse artistique“, daß sie sich als „poètes impassibles“ erklärten[1]).

Diametral Entgegengesetztes erstrebten dann die Nachfolger der parnassischen Dichter, die Symbolisten, die in ihrer Verachtung alles Beschreibenden und Darstellenden es ablehnten, einer Idee oder Empfindung genaue klare Formen zu geben und die ihr Ideal darin sahen, alles mehr oder weniger spüren und ahnen zu lassen.

Es würde jedoch über den Rahmen dieser Studie hinausgehen, zu entwickeln, wohin es geführt hat, dem Kleide von Gedanken und Empfindung eine so große Bedeutung zuzumessen, zu entwickeln, an was für gefährliche Punkte formale Vollkommenheit gelangt, wenn sie zu artistischer Gewandtheit ausartet.

Diese Gesamtströmung, aus der Flaubert's berühmtes Wort: „de la forme naît l'idée“ so wohl verständlich wird, und die Gautier sagen ließ, seine Gedichte seien Dinge wie geprägte Medaillen, erklärt auch Künstlertypen von der Art eines J. M. de Hérédia. Dieser, als charakteristischer Parnassien, arbeitete mit einer solchen Sorgfalt und künstlerischen Gewissenhaftigkeit, daß er die Gedichte seines ganzen Lebens auf die prägnanteste endgültige Form gebracht, in einem einzigen Bande: *„Les Trophées“* vereinigen konnte.

Es sei mir schließlich noch vergönnt, das geistreiche Wort Nietzsches anzuführen: daß diese künstlerische Leidenschaft und Hingebung an die Form eine Art „Kammermusik der Literatur“ ermöglicht haben, wie man sie im übrigen Enropa kaum mehr finde.

Der formale Ausdruck für das Landschaftliche, dem die meisten Parnassien ein feines Sensorium entgegenbringen, soll im Werke Leconte de Lisle's selber eingehender studiert werden.

---

[1]) Lemaître: *Contemporains* II, 53.



II. Kapitel.

Leconte de Lisle's innere Entwicklung als Grundlage seiner Ästhetik.

Über den Dichter gibt es nur eine ausführliche aber dafür ausgezeichnete Biographie: diejenige von M. A. Leblond, die uns zum erstenmal wertvolle und tiefere Aufschlüsse über Leconte de Lisle's Leben brachte. Für alle eingehenderen Studien über ihn hat dieses reich dokumentierte, weitgreifende Buch als Basis zu dienen.

Von Leblond erfahren wir, daß Leconte de Lisle (der Sohn eines französischen Kolonisten auf Ile Bourbon, oder „La Réunion", wie die Insel im Atlantischen Ozean jetzt heißt) schon in seiner Kindheit viel und lange allein sich selbst überlassen wurde. Er lernt früh allein zu denken, still für sich; das freie ungehemmte Vegetieren in der Natur, „la vie au grand air", macht ihn zum frühreifen Träumer. Hier liegt gewiß schon eine Quelle zu seinem später so heftig und stark werdenden Drang nach Freiheit, nach Ungebundenheit des Geistes. Aus dieser Freiheitssehnsucht entwickeln sich auch seine späteren republikanischen Ideen. Der Knabe besaß ein heftiges Temperament und ein reichbewegtes Innenleben; viel sehnsüchtige Wünsche mußten unbefriedigt bleiben. Dazu gesellt sich schon früh als Wesenszug ein eigenwilliger Stolz, der es nicht zuläßt, die feinen Erlebnisse der Seele preiszugeben. Eine Jugend also, „toute vibrante d'émotions personnelles, exaltée en de lyriques accents, humide de larmes non cachées, dramatisée de romantiques attitudes"[1]), bedingt früh schon seelische Konflikte. Des Jünglings erste lyrisch-elegischen Gedichte zeugen davon, wie sehr sein leidenschaft-

[1]) S. Leblond, p. 37.

liches Temperament abgekühlt wurde durch die gesellschaftliche Umgebung, in Widerspruch trat mit der Realität des Alltags:

> De la realité
> Victime est mon jeune âge[1]).

Der schmerzhafte Gegensatz, der zwischen seiner jugendlichen Empfindsamkeit und der Gefühlshärte der ihn umgebenden Menschen besteht, weist dem Jüngling schon früh den Weg: sich anderen nicht mitzuteilen, sein inneres Leben abzuschließen gegen die Außenwelt. Bis hier hinab reicht wohl die Hauptwurzel von Leconte de Lisle's späterer Ästhetik, die Forderung der „impassibilité", die dann zu so großen Mißverständnis Anlaß geben sollte. Schon in einem Jugendbriefe spricht er davon, daß man ihn für indifferent gehalten, während er es mit höchster Mühe nur ertrug, sein an Liebe überfülltes Herz nicht hingeben zu dürfen. Eine spätere Reaktion konnte nicht ausbleiben auf dies stürmische Gefühlsleben, auf diese romantisch-sentimentale Jugend voller psychischer Sensationen. Zwei Verse mögen den Stil seiner Jugend illustrieren, die übrigens schon charakteristische Elemente des späteren aufweisen; der Achtzehnjährige erzählt, daß einmal das Kleid eines verehrten Mädchens ihn beim Vorübergehen streifte, und er gesteht, daß ein Schauer ihm durch die tiefste Seele drang,

> „Comme les feuilles d'arbre inclinent et résonnent
> Sous les soupirs légers des vents voluptueux"[2]).

Im dritten Altersjahr wurde er nach Frankreich gebracht, und im zehnten machte er die Reise zurück nach Ile Bourbon. In die folgenden acht Jahre Aufenthalt auf der Insel, bis er als angehender Student nach der Bretagne reist, fällt eine bedeutsame Epoche seiner Entwicklung. Die außerordentliche Aufnahmefähigkeit seines Wesens, die er der Natur entgegenbringt, läßt ihn während dieser rezeptiven Jugendjahre auf der vegatitiv märchenhaft reichen Tropeninsel die stärksten und nachhaltigsten Natureindrücke und -Erlebnisse erfahren. Auch haben die langen, drei Monate dauernden Überfahrten auf dem Segelschiff nach Frankreich und zurück nach der

[1]) S. Leblond, p. 28.
[2]) S. Leblond, p. 55.



Insel einerseits beigetragen, des Jünglings Anlage zu meditativem, retro- und intraspektivem Wesen zu verstärken, und sie haben ihm andrerseits zu einer starken Bereicherung der Natureindrücke und somit auch der Einbildungskraft gedient. Diese Ozeanfahrten haben in ihm Begriff und Wesen des Meeres geklärt und auf immer in seiner Seele festgelegt; sie haben in dem jungen Dichter etwas reifen lassen, das für ihn später so wesentlich wird: den Blick in die Weite.

Das angeborne ästhetische Talent zeigt sich beizeiten: schon als Jüngling eignet ihm „le goût de lignes pures", liebt er die reine Silhouette eines ovalen Gesichtes, das Feuer schöner Augen. „Jouir musiciennement de l'oeil", die Lust der Betrachtung ist die Freude seines jungen Lebens.

Auf der Reise von seiner Insel nach der Bretagne, wo er seine Rechtsstudien beginnen soll, besucht er auf St. Helena Napoleons Grab. Innerlich stark bewegt, faßt er sich schnell und überwindet die Rührung im Gedanken an Napoleons Despotismus, an Napoleon als Feind der Republik. Der Achtzehnjährige ist bereits überzeugter Republikaner, der Weg zum späteren Sozialismus, der auch auf seine künstlerischen Anschauungen Einfluß hat, ist geebnet. Während seiner juristischen Studien in Frankreich, die ihm zur schweren Last werden, verschärfen sich seine inneren Konflikte; um so schwerer wird es für ihn, da er gezwungen ist, inmitten kleinstädtischer Bourgeoisie zu leben, die ihn mißversteht und vor der er sich zu verschließen genötigt ist. Sein Charakter wird unstät und unbestimmt, er zweifelt an seiner „vocation" als Dichter, wird finster und melancholisch. Er ist völlig unsoziabel geworden. Es ist die von schweren Kämpfen durchbebte Vorbereitungszeit des werdenden Künstlers: die ihm bestimmte Arbeit fehlt und damit des Lebens Halt und Linie. Die Faktoren seines späteren Dichterberufs sind im Keime da, nur die Reife zögert: das Leben selbst wird sie ihm bringen. Der Jüngling leidet bis zum Gedanken an Selbstzerstörung unter der Unentschiedenheit und dem Zwiespalt seiner Natur: Untätigkeit, Monotonie des Lebens einerseits und Drang nach Erleben, erfüllender, befriedigender Arbeit andrerseits. Der junge Leconte de Lisle wird geradezu zum Typus des Romantikers, der bis zum Unerträglichen an der

Gesellschaft leidet, von ihr immer und immer wieder zurückgestoßen und entmutigt wird. Leiden ist ja für die romantische Generation Bedingung zum dichterischen Beruf.

In der ersten Gedichtsammlmng, die er plant, will er die Geschichte seiner Seele geben, „reposant entièrement sur la contemplation divine et humaine"[1]). In einem Brief[2]) des Zwanzigjährigen steht das Wort von der „pureté intérieure de l'âme" und diese „innere Lauterkeit" wird in der Tat zeitlebens ein Grundzug seines Wesens bleiben.

Wie der junge Dichter auf dem Wege ist, sein inneres Gleichgewicht zu suchen, erfahren wir aus einem andern Briefe[3]), in welchem er seinem Freunde, einem reichlich sentimentalen Dichterjüngling, schreibt, er solle doch das „Vergessen" lernen, das „Darüber stehen" und ihm rät, es gleich ihm zu tun und im Fluge des Geistes („la joie de la libre pensée") seinen Trost zu suchen. Und gerade dieses „Darüber stehen", dieses Losmachen der eigenen Persönlichkeit von der Schwere des Erdenlebens ist das vor allem Bezeichnende seiner reiferen Welt- und Kunstanschauung.

Mit dem leidenschaftlichen Temperamente seines Geistes setzt er sich nun ganz ein für eine literarische Zeitschrift, „La Variété", die ihm endlich, wenn auch in bescheidenem Maße, Raum und Gelegenheit zu geistigem Handeln bietet. Die tieferen Quellen zu vielen seiner Gedichte, deren Themata er fremden Kulturen entnommen, finden wir schon in seiner Jugendlektüre; in der „Variété" schreibt er kritische und literaturvergleichende Aufsätze, er kennt Shakespeare, Byron, Walter Scott, Sheridan; von den Deutschen: Goethe, Schiller, Jean Paul Richter, Hoffmann, Heine.

Interessant ist es, in einem brieflichen Ausruf dieser frühen Periode des Dichters einen Ausgangspunkt zu seiner schließlichen Ästhetik, der Forderung „reiner Kunst" zu finden: „Ah, s'il existait encore ce temps où le poète, homme privilégié, ne vivait que dans l'art et pour l'art, ce temps où les chants de l'enthousiasme immatériel ne se salissaient pas, comme aujourd'hui, au contact des ignobles bavardages de nos chambres,

---

[1]) Aus einem Jugendbriefe, bei Leblond p. 97.

[2]) S. Leblond, p. 83.

[3]) Cit. bei Leblond, p. 86.

au désir sans frein d'ambitions infâmes parce qu'elles n'ont pour base qu'un égoïsme incarné et non le bonheur de tons" [1]).

Wenn nicht schon aus dem Schlußsatz dieses Passus klar würde, daß hier nicht die mehr oder weniger technische Forderung des „art pour art" gemeint ist, so könnten wir uns noch durch andere Dokumente aus derselben Zeit überzeugen, wie entschieden schon der junge Leconte de Lisle reines Formalisten- und Ästhetentum ablehnt. Das eine besteht in einem allerdings ungerechten, resp. unreifen Urteil über Racine, „qui ne révèle qui une prodigieuse puissance de forme, rien de plus" [2]). Das andere Dokument bezieht sich auf Th. Gautier, und mit einiger Überraschung erfahren wir daraus, wie der zu dieser Zeit noch stark von Romantiker-Ideen beherrschte Leconte de Lisle dem älteren Gautier literarisches Artistentum vorwirft: er sei einer von den Schriftstellern, die dem Stile alles opfern', einer von denen „qui font de l'art pour l'art".

Von großem Einfluß auf den werdenden Dichter war dann das Romanwerk von George Sand. In diesem Einfluß liegt eine der Quellen verborgen für Leconte de Lisle's pantheistische Naturanschauung, die in seiner späteren Poesie eine so große Rolle spielen wird und durch seinen steten engen Kontakt mit der Natur von Kindheit an günstigen Boden fand.

Mit einem unter viel Entsagung und Schmerzen errungenen juristischen Diplom reist er zurück nach der Heimatinsel, auf welcher er nun unter Vernachlässigung seines Berufes und in der Abgeschiedenheit von Menschen zwei Jahre verbringt. „Je m'aperçois, avec une sorte de terreur, que je vais me détachant en fait des individus pour agir et pour vivre par la pensée avec la masse seulement. Je m'efface, je me synthétise! C'est le tort — si c'en est un — de la poésie que j'affectionne entre toutes." [3]) In diesem Vergessen der eigenen Individualität, wie er es nennt, ist wieder eine andere Seite seiner Weltanschauung und damit im wesentlichen auch seiner Auffassung der Kunst bereits klar ausgesprochen. Die sozialistische Weltanschauung wird Hand in Hand gehen mit der ästhetischen.

---

[1]) Aus einem Jugendbriefe, s. Leblond, p. 84.
[2]) S. Leblond, p. 117.
[3]) S. Leblond, p. 155.

Um 1845 gibt er seinen Juristenberuf ganz auf und reist nach Paris, eingeladen zur Mitarbeiterschaft an einer Pariser Zeitschrift, welche sich die Propaganda von Fourier's Ideen zur Aufgabe gemacht. In dieser politisch so bewegten Zeit von 1845—48 verankerte sich Leconte de Lisle's sozialistischer Glaube in glühender Überzeugung. Sie fand ihren kraftvoll-begeisterten Ausdruck in Gedichten, die er in politisch-literarischen Zeitschriften veröffentlichte und die ihm die Freundschaft der jungen Schriftsteller von 48 erwarben, unter anderm die des talentvollen Louis Ménard. Vor und während der 48er Revolution betätigt sich der Dichter als begeisterter Agitator republikanischer Ideen. Die bittersten Enttäuschungen aber folgten eine nach der andern. Es ist nun bezeichnend für den Idealisten, der er zeitlebens geblieben ist, zu sehen, wie er sich über die Verzweiflung an der Stumpfheit und Gleichgültigkeit der Masse, der Bourgeoisie vor allem, erhebt, zum eigenen geistigen Leben: „Donnons notre vie pour nos idées politiques et sociales, soit; mais ne leur sacrifions pas notre intelligence, qui est d'un prix bien autre que la vie et la mort, car c'est grâce à elle que nous secouerons sur cette sale terre passionnée la poussière de nos pieds pour monter à jamais dans les magnificences de la vie stellaire"[1]).

Im Innersten enttäuscht, mit dem „horreur du bourgeoisisme" im Herzen, zieht sich Leconte de Lisle von jeder politischen Tätigkeit zurück, um sich ganz seiner Kunst hinzugeben. Gedichte wie „*Dies Irae*", „*L'Anathème*", „*Aux Modernes*" sind tief pessimistische Ausrufe über die moderne Häßlichkeit: den Materialismus der Zeit:

> Oui! le mal éternel est dans sa plénitude!
> L'air du siècle est mauvais aux esprits ulcérés.
> Salut, oubli du monde et de la multitude!
> Reprends-nous, ô Nature, entre tes bras sacrés!
>
> P. A. 313.

Die ganze Tatkraft seiner reiferen Jugend hat Leconte de Lisle eingesetzt in die Arbeit für den Fortschritt der Menschheit. Die Enttäuschung kam dann auch aus der menschlichen Gesellschaft selbst und ist sozialer Natur. Eine seiner

[1]) S. Leblond, p. 242.



Lieblingsideen ist im Herzen getroffen: „le primitivisme socialiste“, wie Leblond sie nennt. Der Dichter verzweifelt an dem Gedanken einer Rückkehr der Menschheit zu einfacheren, primitiven Sitten, worin er das einzige Heil für die degenerierende Rasse gesehen. Er hat den Kampf aufnehmen wollen gegen die hochdifferenzierte Kultur seines Landes, den Kampf für Rousseauistische Ideale. Er hat den primitiven Menschen gesucht gleich Gauguin, dem Maler, den die Sehnsucht nach einer von aller Zivilisation befreiten Menschheit auf tropische Inseln geführt. „Ile Bourbon“ ist der Ausgangspunkt eines Ideenkreises geworden, der Leconte de Lisle's ganzes Leben beherrscht; auf die Heimatinsel geht seine tiefe Liebe zur „nature première, primitive“ zurück. Die Natur ist ihm das Symbol sittlicher Reinheit, zu ihr müssen die Menschen zurückgeführt werden, denn ihr kommt die Wahrheit am nächsten. Er weiß nun, daß es ein schöner Traum gewesen, daß er sich geirrt in der Menschheit an sich, nicht in seiner idealistischen Forderung. Denn er hat nie aufgehört, an die höhere Bestimmung des Menschen, an dessen inneren Wert und seine mögliche Vertiefung zu glauben. Melancholisch resigniert ist er nur im Gedanken, daß die Massen noch nicht reif sind, zum Lichte geführt zu werden. Nicht am einzelnen Menschen, an der Gesellschaft zweifelt er. Daß er sich nicht losgesagt von seinem Ideal, dafür zeugt uns sein ganzes Werk; das Motiv des ursprünglichen Menschen als Idealtypus kehrt immer wieder, vom Kentauren *„Khirôn“*, dem primitiven Übermenschen bis zum *„Dernier des Maourys“*, dem Häuptling der Wilden.

Eins mit seiner Freude am einfachen Menschtypus früherer Zeiten ist Leconte de Lisles's Kult des Tieres, das frei in ungezähmter Kraft in der Natur sich bewegt.

Unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, scheint nun des Dichters Liebe zur hellenischen Kultur zunächst in auffallendem Kontrast zu stehen zu seinem primitivistischen Ideal. Aber einmal ist es die frühgriechische Welt, die ihn vor allem anzieht, in der es seine schönste Freude ist, sich zu bewegen, und dann ist für ihn das Griechentum zum künstlerischen Symbol geworden für vollkommene Harmonie geistigen und physischen Lebens. *„Eden“* ist das Leitmotiv seiner Dichtung,

das Symbol seines Lebensideales: ein Dasein in Freiheit, Ruhe und Schönheit, eine, wie wir sehen, antik-epikuräische Sehnsucht. Noch etwas anderes ist von all den zerstörten Illusionen und Enttäuschungen über das soziale Leben nie berührt, nie erschüttert worden: der Glaube an den idealen Wert der Kunst und die Liebe zur künstlerischen Arbeit.

Diese ganze innere Entwicklung zeigt, wie früh und auf welchem Wege in Leconte de Lisle das Prinzip Wurzel gefaßt hat, das sich nach und nach zur ästhetisch-literarischen Theorie der Parnassiens kristallisierte: das „Ich“ des Künstlers zurücktreten zu lassen hinter dem Werk: denn nie werden allgemeine Wahrheiten dargestellt werden können, wo die Persönlichkeit eines Individuums und dessen ihm eigene Erlebnisse als Ausgangspunkt und einzige Materie für das Kunstwerk dienen müssen. Der romantische Dichter kennt nur seine eigenen Liebesleiden, im Kunstwerk des wirklich großen Dichters aber spüren wir ein Leben, das der Menschheit gemeinsam ist, von ihr ausgeht und zu ihr spricht. Der individuelle Pessimismus der Romantiker hat sich dann auch bei Leconte de Lisle, dem charakteristischen Parnassien, zu einem sozialen erweitert.

Baudelaire, in der Préface seiner *„Fleurs du Mal“*, protestiert dagegen, „l'ivresse du coeur“ als Hauptquelle aller Inspirationen zu betrachten: „Le principe de la poésie est l'aspiration humaine vers une beauté supérieure et la manifestation de ce principe est dans un enthousiasme tout a fait différent de la passion, qui est l'ivresse du coeur“. Und Leconte de Lisle wirft ähnliches den sensitiven Ich-Dichtern vor, „épris d'eux-mêmes, et dont la susceptibilité toujours éveillée ne s'irrite qu'au sujet d'une étroite personnalité et jamais au profit de principes éternels“ [1]). Und er wirft ihnen auch vor „leur mépris naturel de tout travail sérieux“, ein Gedanke, der dann in dem „souci de la forme“ einen der wichtigsten Punkte parnassischer Opposition bildet und im besonderen für Leconte de Lisle's Kunstanschauung bedeutsam ist: „une oeuvre d'art complète n'est jamais le produit d'une inspiration irrefléchie, et tout vrai poète est doublé d'un ouvrier

[1]) Préfaces, in: *„Derniers Poèmes“*, p. 217/18.

irréprochable, en ce sens du moins, qu'il travaille de son mieux"[1]). Ihm kommt es ja nicht auf den Ausdruck persönlichen Gefühlslebens an (das als conditio sine qua non selbstverständlich vorausgesetzt ist), sondern vor allem auf die Kunst der Darstellung dessen, was ihn zu sagen drängt. „L'homme n'est rien, l'oeure est tout" mag als resümierendes Wort des Zeitgenossen Flaubert genannt werden.

Für die gute Darstellung bedarf es stilistischer Werte, die den exakten Gehalt eines Gedankens wiederzugeben vermögen, deren Besitz aber eine große und unermüdliche Arbeit um die Sprache voraussetzt, eine stilistische Arbeit, die nicht vereinbar ist mit dem lyrischen Strömenlassen des Ausdrucks. „Plus on sent une chose, moins on est apte à l'exprimer telle qu'elle est" erklärt Flaubert, mit Leconte de Lisle das Postulat teilend: „écrire posément", d. h. in bewußter künstlerischer Arbeit, mit den klaren bestimmten Visionen eines Geistes, der Distanz hat zu seinen Erregungen und über ihnen und denen des Gemütes steht. „Le détachement" ist die unerbittliche Forderung der parnassischen Dichter, das Loslösen vom unmittelbaren Erlebnis, von der Materie des Werkes. Leconte de Lisle gelangt dazu „à réfléchir sans intérêt les choses humaines dans ses vagues prunelles". Und er selber gesteht, daß formale Schönheit nicht ohne Opfer werden könne; die Elemente persönlicher Sensibilität aber stören die künstlerische Harmonie der Dichtung, deshalb sollen sie geopfert werden; auch sind sie als solche zeitlich und von der Zeit abhängig, reine Dichtung aber steht außer dem Bereich der Zeit. Relative Werte müssen fallen vor den absoluten. Von seinem eigenen Werke, den *„Poèmes Antiques"* sagt der Dichter ausdrücklich: „Les émotions personnelles n'y ont laissé que peu de traces; les passions et les faits contemporains n'y apparaissent point. Bien que l'art puisse donner, dans une certaine mesure, un caractère de généralité à tout ce qu'il touche, il y a dans l'aveu public des angoisses du coeur et de ses voluptés non moins amères, une vanité et une profanation gratuites"[2]). Wenn man also den Dichter

[1]) Etude sur *Auguste Barbier, D. P.*, p. 277.
[2]) *„Préface des Poèmes Antiques"* in D. P. p. 215.



richtig versteht, so heißt das nicht „insensibilité", nicht Kälte des Herzens, denn für ihn ist selbstverständlich, daß alles schöpferische auf „émotions personnelles", auf persönliches Erleben zurückgehen muß. Seine Erklärung: „la poésie est trois fois générée: par l'intelligence, par la passion, par la rêverie"[1]) ist in dieser Hinsicht klar. Und gerade Leconte de Lisle ist es, der von der Poesie kategorisch verlangt: „du coeur" und bedeutungsvoll hinzufügt: „mais de l'énergie, de la virilité", und der eine klare Scheidung fordert von „sensibilité" und „sensiblerie". Im Gegensatz zu den übersensitiven Romantikern ist er ein stoïsch-stolzer Charakter, dem eine bewußte Zurückhaltung eigen ist vor dem Ausbreiten und Preisgeben seines Innenlebens. Sein Lebensstil deckt sich ganz mit der künstlerischen Form, dem Stil seines Werkes.

Dem echten Künstler sind die persönlichen Erlebnisse nur Rohstoffe, welche umgearbeitet, geläutert, als künstlerische Symbole in das Kunstwerk gefaßt werden müssen; so daß es dann wirklich heißen kann, wie bei Leconte de Lisle, vom individuellen Erlebnis seien kaum mehr die Spuren zu bemerken. *„Le Manchy"* ist in dieser Beziehung ein selten schönes und vollendetes Beispiel eines in reine Form erhöhten persönlichen Erlebnisses.

Der Dichter hat sich unter mühevollen Opfern diesen Abstand vom Erlebnis, von der zufälligen Erscheinung erworben und dadurch erst die Möglichkeit in die Hand bekommen, einen Stoff seinem inneren Wesen nach zu erfassen und das wesentliche zusammenraffend nachzugestalten.

Der Mensch im Künstler, der nicht verschont ist von Kleinheiten und Schwächen, soll nicht gesehen werden bis in das Kunstwerk hinein. Das Werk ist vollendet in sich, und abseits steht der Künstler, nach dem niemand zu fragen hat. Indem wir uns also einer begrifflichen Definition des viel mißverstandenen Epithetons *„impassible"* auf verschiedenen Wegen genähert haben, können wir dieselbe endlich in Kürze derart fassen: „impassible" würde also heißen, nicht etwa empfindungslos, sondern *unsichtbar* einerseits in bezug auf die Mensch-Individualität im Dichter, und anderseits, da es in

[1]) *Préface des Poèmes et Poésies* in D. P., p. 228.

den Bereich der Form gehoben worden ist, *für eigenes Leid nicht mehr empfänglich.*

Was also die Romantiker nicht zustande brachten (und es auch nicht erstrebten), das erreichten die parnassischen Dichter, und von ihnen am vollkommensten Leconte de Lisle: die Menschpersönlichkeit der Künstlerpersönlichkeit zu opfern. Daß aber diese sogenannte „impassibilité" nicht ein schmerz- und mühelos erreichtes Ziel dieser Dichter ist, sondern zu der sie nach schweren und opferreichen Kämpfen erst gelangten, wissen wir aus ihrem Munde selbst. Auch der so oft als „impassible" verleumdete Théophile Gautier barg nach dem Zeugnis seines Zeitgenossen Catulle Mendès, ein reiches und leidenschaftlich bewegtes Innenleben und war eine äußerst empfindungsfähige Natur. Von ihm sagt Mendès, indem er ihn verteidigt gegen den Vorwurf eines „coeur insensible" und „esprit introublé": „C'est le contraire précisément que prouve son impassibilité. Car tout homme qui a compris les poètes, sait de quelles douleurs ils furent excruciés par la vie, avant de s'isoler dans l'art, et combien de fois après les élans vers l'immatériel, ils ont dû se meurtrir en d'effroyables chutes, pour se résigner à la Beauté" [1]) Keine Generation von Dichtern hat so oft und viel von der Schriftstellerei als *Kunst* gesprochen, wie die französische um die Mitte des 19. Jahrhunderts, keine in so unermüdlicher künstlerischer Arbeit um die Vollendung der Form gerungen und gekämpft um das Opfer des eigenen Ich. Charakteristisch für sie alle ist wiederum, was der Historiograph der parnassischen Generation, C. Mendès, über Léon Cladel, einen dieser Dichter, sagt: „il a légué à la jeunesse nouvelle un parfait exemple de ce qu'on pourrait appeler *l'héroïsme littéraire,* je veux dire le sacrifice de tout soi-même à l'Art, à l'Art seul, à l'Art jaloux" [2]).

Einen Dichter also, der selber sich hütet vor dem so berüchtigt gewordenen „étalage du moi", werden auch die Freuden und Schmerzen des Individuums erst in zweiter Linie interessieren; und was ihn zu bewegen vermag, das werden, neben den Naturdingen und -Ereignissen, eher die großen Momente

---

[1]) C. Mendès: *Rapport,* pag. 83.
[2]) C. Mendès: *Rapport,* pag. 145.

und Gesamterlebnisse der Menschheit sein, oder wie Paul Bourget (in seinen *„Essais de Psychologie Contemporaine"*) es nennt: „les vastes formes de la vie collective", indem er dem Dichter zuerkennt: „le goût et le pouvoir des larges conceptions d'ensemble".

Seine größeren epischen Dichtungen könnte man Fresken vergleichen, in denen das Individuum keine besondere Bedeutung hat und deren Schönheit synthetisch auf dem Gesamteindruck beruht. Leconte de Lisle ist der eigentliche Freskendichter der französischen Dichtung und seine antiken Visionen vermögen sich zu halten neben den groß geschauten Kompositionen eines Puvis de Chavannes oder eines Hans von Marées. Er ist in dieser Hinsicht viel eher ein Künstler des poetischen Freskostils als etwa Victor Hugo, der in seiner *„Légende des Siècles"* ja nicht nur im anschaulichen, sondern auch im moralischen Sinne die Geschichte der Menschheit schreibt. Leconte de Lisle aber sieht die großen, merkwürdigen und packenden Bilder der Menschheitsgeschichte nur als Zuschauer vor sich aufrollen, und in seinem Werke spiegeln sie sich von intensivstem Leben erfüllt in ihrem ganzen Relief und voll starker leuchtender Farben, ohne daß die persönliche Anteilnahme des Gestalters sich verrate. Es ist also mehr die *malerisch-plastische* Geschichte menschlichen Lebens, die dem Auswirken seiner Einbildungskraft Nahrung gegeben. Sein künstlerisches Interesse hat ihn durch gründlichste Studien hindurch zu einem seltenen Eindringen und Verständnis der Sitten und Anschauungen vergangener Jahrhunderte geführt.

Bei dieser Art der Betrachtung ist wieder seine angeborne Gabe, jegliche Schönheit der äußeren Welt zu sehen, in hohem Maße beteiligt, eine Gabe, die wir schon in seiner frühen Jugend als ungewöhnliche Freude an der Sinnlichkeit der Dinge getroffen haben; es ist, um es mit seinen eigenen Worten zu sagen, die „volupté contemplative" oder die „harmonie silencieuse", die über ihn kommt, wenn seine Augen auf schönen Dingen verweilen. Dieser ihm angeborne Zug wird schließlich zum klarsten und ausgeprägtesten Merkmal seines Wesens: der tiefen Liebe, dem unerschütterlichen Willen zur Schönheit:

Elle seule survit, immuable, éternelle.
La mort peut disperser les univers tremblants,
Mais la Beauté flamboie, et tout renaît en elle,
Et les mondes encor roulent sous ses pieds blancs!

P. A. 68.

Dieses ausgesprochen ästhetische Talent mußte ihn fast natürlicherweise und noch speziell vermöge seiner tiefen klassischen Bildung einem besonderen Volke, einer besonderen Epoche der Kultur vor allem nahe bringen: der griechischen Antike, dem Hellenentum. Des Künstler-Dichters große Schönheitssehnsucht mußte hier ihre höchste Befriedigung finden. Für ihn wird „le marbre de Paros" zum Symbol ästhetischer Vollkommenheit. Die Form, in die Leconte de Lisle seine antiken Visisionen gewandet, ist nicht die zweifelhafte Verkleidung griechischer Art und griechischen Lebens, in der sich seine Vorläufer, die klassizistischen Dichter, zu gefallen liebten. In seinen episch-hellenischen Dichtungen herrscht meist wahrhaft antikes Kolorit. Seine metrischen Übersetzungen Homers und der großen Tragiker gaben ihm Anlaß, tief und voll zu schöpfen aus dem unergründlichen Marmorbrunnen antik-griechischer Kultur. Und bei dieser großen Arbeit hat er nicht nur so vieles aus hellenischem Wesen herausgeholt, sondern er hat auch an diesen Meistern prägnanter Form seine eigene Sprache geschliffen und so für sich kristallklare .und unendlich straffe formale Ausdrucksmöglichkeiten geschaffen. Wenn nun einige Elemente pseudo-klassischen Stiles auch bei Leconte de Lisle hängen geblieben sind, so müssen wir dies dem Einfluß seiner Vorläufer und Zeitgenossen zuschreiben und bedenken, daß gerade die parnassische Poesie uns zeigt, wie eben der Klassizismus durch die romantische Schule und Epoche keineswegs überwunden wurde. Sogar der große Krieger wider alles Klassische, Victor Hugo, ist diesem Einfluß nicht ganz entgangen.

Zu erwähnen wäre endlich der parallellaufende Kult der Antike in der französischen bildenden Kunst: Poussin, der das 17. Jahrhundert beherrschte mit seiner klassizierenden Malerei, Boucher im 18. Jahrhundert, Louis David, der allmächtige Klassizist des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts, Prudhon, der zu gleicher Zeit die Geschichte von

Daphnis und Chloe illustriert, endlich der schon erwähnte Puvis de Chavannes, der griechischste von allen; kaum zu erinnern ist an den analogen Einfluß auf Plastik und Architektur in Frankreich.

Um auf unseren Dichter wieder zurückzukommen, sei es mir gestattet, noch ein treffendes Wort Jules Lemaîtres anzuführen, von Leconte de Lisle und den Griechen sprechend: [1])

> „La sérénité de leur fatalisme, de leurs révoltes, et de leurs joies, et tout ce qu'il y a d'humain dans leurs mythes revit aux poèmes de M. Leconte de Lisle. Il a passionnément aimé ces amants de la vie et de la beauté."

---

[1]) Lemaître: *Contemporains* II, 30.

III. Kapitel.

Einbildungskraft und Gestaltungsfähigkeit des Anschaulichen.

Wollte man in einer psychologischen Studie über Leconte de Lisle dessen inneres Wesen aus seinem Dichterwerke zu bestimmen versuchen, so müßte man sich zum voraus auf eine verhältnismäßig geringe Ausbeute gefaßt machen.[1]) Was der Dichter also zum Kunstwerk gebildet, ist in weit geringerem Grade sein eigenes Leben als vielmehr die äußere Welt, wie sie in ihren Erscheinungen und Ereignissen auf ihn wirkte. Seine Dichtung stellt, um einen Ausdruck Diltheys zu gebrauchen, die „äußere Wirklichkeit des Lebens" dar. Das schon erwähnte ihm angeborne Schautalent Leconte de Lisle's befähigte ihn, wie wenig andere Dichter, vor allem den poetisch-ästhetischen Charakter der Dinge rasch und sicher zu erfassen, ihre feinsten Nuancenwerte aus ihnen herauszuholen und festzulegen. Für eine solche Darstellung der Schönheit und des Lebens der sichtbaren Welt, wie Leconte de Lisle sie uns bietet, bedarf es notwendigerweise eines stark bildhaften Stiles, bedarf es einer äußersten Anschaulichkeit des Ausdruckes.

Das bewußte unermüdliche Suchen und Erarbeiten eines solchen Stiles muß das künstlerische Streben seines ganzen Lebens begleitet haben.[2]) Die „*Poèmes barbares*", sein Haupt- und Meisterwerk, legen dafür Zeugnis ab in licht- und farbensatten Bildern. Der plastische Stil aber, der sich in dieser Dichtung offenbart, kann nur zum Teil das Resultat gewollten

[1]) Er sagt selbst in seiner „*Préface des Poèmes Antiques*": „les émotions personnelles n'y ont laissé que peu de traces". (D. P. p. 215.)

[2]) Das Fehlen sowohl der Korrespondenz als auch der nachgelassenen Schriften, Manuskripte usw., erschwert ein näheres Eingehen auf des Dichters stilistische Arbeitstechnik und verunmöglicht das Vergleichen der Varianten.

Strebens sein und wäre undenkbar ohne die außerordentliche Einbildungskraft, die dem jungen Künstler als eines der wertvollsten Lebensgeschenke mitgegeben wurde. Dieses ungewöhnliche Veranschaulichungstalent ist also ebenso unentbehrliche Voraussetzung als unschätzbare Hilfe für sein künstlerisches Wollen. „Leconte de Lisle aura été un des rares producteurs de notre âge, chez qui réflexion et spontanéité, critique et création se soient fait équilibre.“ [1])

Die Dichter sind nicht zahlreich, selbst des parnassischen Kreises, die in einem solchen Grade die Gabe besessen haben, Ideen als Bilder zu fassen, vom Begriffe die sinnliche Vorstellung zu geben, wie sie Leconte de Lisle, diesem Beherrscher des Bildes, eigen war.

Nun ist aber neben dem seelischen Gehalt die Bildhaftigkeit nicht die einzige formale Bedingung eines guten Gedichtes, und so ist das „metamorphosische Denken“ (das E. Korrodi C. F. Meyer in hohem Maße zuschreibt) nicht der einzige geistig-künstlerische Besitz Leconte de Lisle's. Seine Einbildungskraft ist nicht nur visuell gerichtet, denn seine Phantasie birgt die verschiedenartigsten Sensationen, d. h. neben denen der Plastik, Farbe und Bewegung, auch die des Gehörs- und Geruchsinnes. Diese Fähigkeit sinnlicher Vorstellung wird bei Leconte de Lisle nun noch besonders unterstützt durch die nicht zu unterschätzende Macht der Erinnerung. Der Vereinigung all dieser Kräfte verdanken wir wohl die überwiegende Zahl seiner Gedichte. „*Le Manchy*“, „*La Panthère Noire*“, „*Les Eléphants*“, „*Midi*“ usw. und die Großzahl der tropischen Stücke wäre undenkbar ohne das intensive Mitarbeiten retrospektiven geistigen Erlebens. Um der Kürze und Prägnanz seiner Fassung willen möge hiezu noch Wilhelm Dilthey's Wort angeführt werden: „Wie es keine Einbildungskraft gibt, die nicht auf Gedächtnis beruhte, so gibt es kein Gedächtnis, das nicht schon eine Seite der Einbildungskraft in sich enthielte. Wiedererinnerung ist zugleich Metamorphose.“ (Das Erlebnis und die Dichtung, p. 182.)

Selten ist bei einem Künstler die Erinnerung so zur konstanten Vision geworden, nicht allzu oft hat wohl ein

---

[1]) P. Bourget: *Nouv. Ess. d. psych. contemp.* p. 118.

Dichter so scharfe und klare Bilder aus weit zurückliegenden Lebensjahren bewahrt, wie Leconte de Lisle aus seiner tropischen Jugend auf dem kleinen ozeanumspülten Erdfleck „La Réunion“.

Wie schon der Jüngling in der Einsamkeit der Insel sein Glück zu finden behauptete in der „contemplation interne et externe du beau infini“, so wird ihm während seines spätern Lebens auf dem Kontinent die Tropenheimat oft genug Anlaß zu beschaulich-erinnerndem Doppelleben gegeben haben.

„Le souvenir (schreibt er in einem Briefe) n'amène jamais de tristesse en moi: c'est plutôt une sorte de joie multiple qui ne me fait point défaut, quand j'y ai recours.“

Bevor ich nun zu den eigentlichen abgerundeten Bildern und Bildkompositionen in den Gedichten Leconte de Lisle's gelange, möchte ich zunächst versuchen, den anschaulichen Charakter seines Stiles darzustellen, wie er sich im Satze selbst und in dessen Einzelbestandteilen, dem Substantiv, dem Adjektiv, dem Verb und Adverb und dem Partizip, wiederspiegelt. Man wird auch in diesem Teile der Darstellung das außerordentlich bildhafte Denken des Dichters erkennen können.

Die Metapher, diese unentbehrlichste aller poetischen Figuren, fügt sich rasch und geschmeidig in alle überhaupt möglichen Satzbestandteile ein; ihre Anwendung ist bei Leconte de Lisle so organisch, daß man behaupten möchte: sie füge sich ein, ohne daß er es selber bemerkt. Der Dichter kultiviert besonders die verbale Metapher:

> Les noirs chênes, aimés des abeilles fidèles
> En ce beau lieu versent la paix, — —
>
> *P. A.* 139.

Ist nicht dies einzige metaphorische Verbum allein schon der vollendete Ausdruck einer ganzen, so viele Künstler beherrschenden mystisch-pantheistischen Naturanschauung! Wie suggestiv wirkt in diesen drei Beispielen der metaphorisch gestaltete Ausdruck des Schweigens:

> Un long silence *pend* de l'immobile nue
>
> *P. B.* 247.



La foule se prosterne et, du haut des piliers
Et des plafonds pourprés *tombe* un profond silence
P. B. 40.

Ecoutez ô forêts, mes tristesses secrètes!
Versez votre silence et l'oubli sur mes maux. *P. A.* 130.

Welch wundervolle Naturbeseelung liegt auch hierin:

Midi *plane*, immobile, — — — *P. A.* 266.

Und welch delikate Mission hat hier die verbale Metapher, den intimen, sich durchdringenden Zusammenhang von Natur und Menschenleben stilistisch zu formulieren:

Le vent des hautes nuits *a mordu* ses poumons
P. A. 27.

Dors en paix dans la nuit qui *scelle* ta paupière
P. T. 11.

Que d'attirer ainsi sur son front insensé,
L'orage qui *dormait* dans mon coeur offensé *P. A.* 153.

Un implacable amour *plane* d'en haut et *gronde*
Autour de toi, dans l'air fatal où tu te plais *P. B.* 141.

Souvent l'essaim léger des visions joyeuses
Illumine la paix des nuits silencieuses *P. T.* 179.

L'eau *gémit* sous l'effort des nageurs *P. A.* 119.

Eine weitere Form verbaler Metapher kann auch das Partizip darstellen:

Le lourd silence *épandu* des ramées *P. T.* 179.

Et ces forêts *bercées* aux brises du matin *P. B.* 202.

Plantés droit dans sa chair, flambent deux yeux
P. B. 209.

Hier gibt das metaphorische Partizip ein äußerst wirksames Bild des Adlers, der sich in den Kopf des fliehenden Renners eingehackt:

Et comme *empanaché* de la bête vorace
L'étalon fuit dans l'ombre ardente de l'enfer. *P. T.* 55.

L'air lourd immobile et *saturé* de mouches *P. B.* 216.

Flagellé de fureur, *P. B.* 16.

Prés du fleuve *endormi* P. A. 266.

La barbe *inondant* leurs poitrines P. B. 5.

Les *sonnantes* forêts P. B. 247.

Wie impressionistisch-anschaulich wirkt das Partizip auch hier:

(L'aigle) — — — d'un coup d'aile *irrité* il s'enlève
P. T. 54.

Man hat einmal Victor Hugo's Bild:

„ses habits tout *ruisselants* de pierreries"

unerhört kühn gefunden, und es ist dennoch in den täglichen Gebrauch der Sprache übergegangen; aber noch weit kühner und origineller ist Leconte de Lisle's Metapher:

Les sereines forêts aux silences épais
Chères au divin Pan, *ruisselantes de paix*, P. A. 210.

Von geringem Originalitätsgrade ist jedoch dieses bereits vom klassizistischen Stile angehauchte Bild:

Les grands vieillards, — — — *couronnés* de respect
P. A. 144.

oder:

La paix et la bonté, la gloire et le génie
Couronnent à la fois ce roi de l'harmonie P. A. 146.

Ein analoger, im alten klassischen Stile schon reichlich verwendeter und in der Folge abgebrauchter Tropus ist schließlich auch der:

Cette femme au front *ceint* de grâce et de noblesse
P. B. 160.

Leconte de Lisle verwendet sehr gerne und häufig die „Hypallage", die man als metaphorisches Adjektiv definieren könnte und die darin besteht, dem Substantiv ein Epitheton zu geben, das ihm für gewöhnlich nicht zukommt. Der Versuch, diese Adjektive in verschiedene Arten poetischer Figuren zu gruppieren, scheitert an ihrer eigenen äußerst vielfältigen, in- und auseinandergehenden Verwendungsmöglichkeit. Nach erfolgter Zerteilung des Materials ist nichts gewonnen, denn ein Epitheton kann eine Hypallage, eine Personifikation und eine Synekdoche zugleich enthalten; oder aus einem andern Gesichtspunkt gruppiert: das Epitheton kann malerisch-



beschreibende und affektive Wirkung zugleich besitzen. Eine Serie charakteristischer Beispiele möge selber für sich sprechen:

les jalouses nuits	*P. B.* 153.
la nuit furieuse	*P. B.* 112.
les nids palpitants	*P. A.* 290.
l'ombre discrète et douce	*P. A.* 226.
le silence épais	*P. A.* 210.
son esprit voyageur	*P. A.* 146.
les mers vagabondes	*P. A.* 163.
le lin chaste	*P. A.* 132.
le pavé cynique	*P. B.* 222.
le sang résigné	*P. B.* 111.
d'un pied dédaigneux	*P. B.* 91.
la mer sépulcrale	*P. B.* 20.
le ciel convulsif	*P. B.* 19.
les tièdes solitudes	*P. B.* 80.
l'oeil cave et lourd d'amers ennuis	*P. A.* 30.
les mains chaudes du crime	*P. B.* 149.

Einige dieser Epitheta sind ihm besonders teuer, so daß er manchmal über deren äußerste Verwendungsmöglichkeit noch hinausgeht. Haben folgende Fälle nichts außergewöhnliches an sich:

le scalde immortel prit la harpe *sonore*	*P. B.* 80.
la bouche *sonore*	*P. B.* 29.
le vent *sonore*, und auch:	
le long des mers d'azur aux *sonores* rivages	*P. A.* 125.

so scheint mir dagegen „le sable sonore" eine zu weitgehende Hypallage; das Substantiv „le sable" ein Epitheton an sich reißend, das dem Geräusch der Wellen zukäme, scheint mir jedenfalls keine glückliche Bildung.

Ein anderes Lieblingsadjektiv des Dichters ist dieses:

Cesse tes chants flatteurs, *harmonieux* ami,	*P. A.* 81.
Daigne, *harmonieux* roi — —	*P. A.* 214.
Brise de nos destins la chaine *harmonieuse*	*P. A.* 78.

Seine Klassiker-Liebe hat ihm wohl dieses Epitheton zugeführt, daß der klassizistische Chénier schon so gern ver-



wendet; auch er sagt ja, einen alten Sänger umschreibend: „harmonieux vieillard".

Schon an der Grenze des Zulässigen ist der metaphorische Mißbrauch des von den Romantikern und insbesondere von Viktor Hugo so geliebten „pensif", das vor allem auch seiner übertriebenen Anwendung wegen so banal geworden ist. Auch Leconte de Lisle's Beispiele sind nicht überzeugend und vermögen dem Ausdruck keine neue Schattierung zu geben:

la nuit pensive	*P. A.* 299.
son front pensif	*P. B.* 14.
um ombre pensive	*P. B.* 108.
les flots pensifs	*D. P.* 75.

Es kann vielleicht speziell in solchen Fällen von einem Einfluß Viktor Hugo's die Rede sein. Denn man weiß, wie sehr Lecomte de Lisle trotz ihrer großen gegenseitigen Verschiedenheit, den ältern Hugo geschätzt hat. Schon in seiner frühen Jugend, noch auf „La Réunion", las der werdende Poet die Gedichte der Romantiker, und die „Orientales" waren es vor allen andern, die ihn in Extase versetzten. Eine mehr oder weniger starke Beeinflussung Hugo's auf den jungen Leconte de Lisle, dem der gefeierte Große als „le génie régénérateur" erschien, ist jedenfalls gesichert.

Von den periphrastischen Bildungen des konventionellen, pseudo-klassischen Stiles hat sich auch der künstlerisch so strenge Leconte de Lisle nicht ganz frei gemacht; die Fälle sind immerhin selten, aber sie sind unzweideutig und illustrativ:

le glaive homicide	*P. A.* 121.
le glaive amer	*P. B.* 93.
le gouffre avide	*P. B.* 112.

Das Anschauliche, das in den bisher zitierten Fällen von dem einzelnen Satzbestandteil bestritten werden mußte, nimmt an Gebiet hinzu, erstreckt sich auf die gesamte Satz-Komposition, und gewinnt die Möglichkeit, Wirkungen zu erzielen, die denen eines abgerundeten Bildes gleichkommen. Betrachten wir zunächst eine größere Serie solcher Bildwirkungen, die (noch nicht zu den besten und stärksten des Dichters ge-



hörend) mittelst rhetorischer Hilfen erzielt werden, d. h. auf poetischen Figuren, seien es nun Metaphern, Synekdochen, Vergleichen oder Personifikationen beruhen. Die Verse:

> Le torrent de ma rage est déchainé, le vin
> De ma fureur déborde! *P. T.* 45.

enthalten zwei veranschaulichende Formen für dieselbe Idee. Es ist dabei nicht einmal Steigerung und man empfindet im Gegenteil das Diminuendo nach dem ersten leidenschaftlichen Bilde rythmisch angenehm. Der metaphorische Ausdruck ist aber deswegen noch nicht vollkommen, weil er zwei an sich abstrakte, also unorganische Elemente enthält: „rage“ und „fureur“. Wir finden in später zu zitierenden Beispielen auch diese Elemente bild-kompositorisch aufgelöst.

Ähnliche metaphorische Kompositionen, ebenfalls Abstrakta enthaltend, zeigen uns folgende Verse:

(Ein an sich unanschaulicher, rein seelischer Zustand z. B. wird verbildlicht:)

> Et les yeux clos, il ouvre aux ailes de son âme
> Le monde intérieur et l'horizon divin. *P. B.* 62.

Oder:

> Mais hélas! Par un vent de haine et de colère,
> Ma rapide jeunesse est fauchée en sa fleur!
> *P. T.* 167.

Eine außerordentlich bildhafte Sprache aber noch keine Bilder!

Das alte von den Dichtern schon hundertfach variierte Motiv, Tage und Jahre eines Alters anschaulich darzustellen, gibt auch Leconte de Lisle auf seine eigene Weise:

> Bien des soleils sont morts dans ma vieille prunelle,
> Depuis que je suis né, là-bas, — *D. P.* 62.

Es ist ein alter Maori-Häuptlig, der es sagt, und das Naiv-Symbolische der Sprache des Insulaners scheint in seinem Ausdruck glücklich getroffen.

Wie dort der abstrakte Begriff verflossener Zeit veranschaulicht wird, ist auch hier der Zeitabschnitt eines Tages farbig-räumlich gesehen:

> Mais de l'aube qui naît jusqu'au ombres du soir...
> *P. A.* 38.



In folgenden Versen dürfte vielleicht ein Einfluß des bildlich-biblischen Stiles vermutet werden:

> Oubliant qu'il n'était qu'une impure poussière,
> Qu'un souffle de ta bouche emporte en tourbillons.
> *P. T.* 6.

> Mon nom est Jésus. Je suis le pêcheur
> Qui prend dans ses rets l'âme en sa fraîcheur.
> *P. B.* 155.

Enthalten folgende Verse aus dem an Bildern und starken Bildwirkungen so reichen Gedichte *„La vigne de Naboth"* außer der ungemein anschaulichen, gesättigten und reichen Sprache nicht noch etwas viel tieferes und stärkeres? Spüren wir außer dem glänzenden Stil nicht auch Akzente tiefster Entrüstung und leidenschaftlichsten Zornes über alle häßliche Gemeinheit und Niedrigkeit:

> ... je suis le Dieu fort!
> Je me lève dans la fureur qui me consume.
> Le monde est sous mes pieds, la foudre est dans mes yeux.
> *P. B.* 32.

> O renard, o voleur, voici qu'au premier bond
> Il te prend, te saisit à la gorge, et se joue
> De ta peur, l'oeil planté dans ta chair qui se fond.
> — — — — — — — — — — — — — — —
> Le Seigneur dit: Je suis l'effroi des triomphants,
> Je suis le frein d'acier qui brise la mâchoire
> Des Couronnés, mangeurs de biches et de faons.
> — — — — — — — — — — — — — — —
> Comme un bon moissonneur, de vigueur revêtu,
> Qui tranche à tour de bras les épis par centaines,
> Je ferai le sol ras jusqu'au moindre fétu.
> *P. B.* 33—34.

Folgende Verse sollen das Zunichtewerden königlicher Autorität durch die Verachtung der Menge illustrieren:

> (der König): .... Et — voici que ma gloire est une cendre vile
> Et mon sceptre un roseau des marais, qui se rompt
> Aux rires insulteurs de la foule servile!" *P. B.* 23.

Wir erhalten aber trotz des anschaulichen Stilmaterials kein eigentlich gutes Bild, und zwar wegen der Unmöglichkeit, dasselbe zu realisieren. Eine Geschmacksverirrung aber zeigt eine ähnliche, ebenfalls nicht realisierbare Metapher



Gautiers, die man der oben zitierten Leconte de Lisle's gegenüberstellen könnte:

> C'était certe, un spectacle à faire réfléchir
> Et je sentis mon cou comme un roseau fléchir,
> *Sous le vent que faisait l'aile de ma pénsée.*
> (Th. G.: *Poés. Compl.*, I. 290.)

Diese Beispiele mögen nur beleuchten, auf was für Abwege ein Stil geraten kann, dessen Wille es ist, à tout prix abstraktes zu konkretisieren. Gerade bei solchen Fällen sieht man dem Künstler oft ziemlich indiskret in die Werkstatt.

Wie man es C. F. Meyer, dem schweizer Künstler-Dichter, vorgeworfen, der übrigens mit Leconte de Lisle in mehr als einer Beziehung verglichen werden dürfte, so könnte man es auch von diesem behaupten, daß er manchmal „auf dem Umwege einer artistischen oder reflektierenden Berechnung seine Bilder erzeugt haben möge". [1])

Dies will natürlich nicht heißen, daß sie deshalb vom formalen Standpunkte stets anfechtbar zu sein brauchen.

Ein zu weit und ins Feld der Geschmacklosigkeit getriebener Vergleich ist auch dieser:

> Ah! s'il pouvait au fond de ce coeur qu'il ignore
> Lire ce qu'il désire . . .
> Ou le faire vibrer *comme un métal sonore.*
> *P. B.* 160.

Er wirkt kalt und störend, weil zu technisch, und erinnert an ähnliche noch weiter und allzuweit getriebene Metaphern Th. Gautier's, wie etwa:

> Seul avec moi, n'ayant d'autre compagne
> Que ma douleur qui me donnait la main.
> (Th. G., *Poésies* I. 208.)

oder gar:

> Sous ma redingote noire
> J'ai boutonné mon noir chagrin. (*Poésies* II. 203).

Beide Beispiele sind vom selben Fehler beherrscht: das Zusammenkoppeln eines Abstraktums mit einem konkreten Verb. Die Idee, die darin steckt, ist mit Willen bildhaft gesehen, und man hat den Eindruck, als stecke eine recht

---

[1]) Ed. Korrodi: C. F. Meyer-Studien, pag. 95.



intellektuelle Artistik dahinter. Solchen Übertreibungen Gautier's möchte man oft ein bewußt oder unbewußt reaktives Gefühl gegen die Tradition zugrunde legen, um sie zu erklären; denn das berühmte „gilet rouge“ hat doch auch für den späteren Gautier im symbolischen Sinne seine Bedeutung behalten, und oft hat man bei stilistischen Kühnheiten in seiner Poesie das Gefühl, als seien auch sie ersonnen: „pour ahurir le bon bourgeois“.

In negativem Sinne mögen auch diese banal gewordenen pseudo-klassischen Umschreibungen beurteilt werden:

Et ton premier combat serait sans lendemain
P. B. 75.

La coupe d'or ne contient que du fiel *P. T.* 105.

Bois le miel de leur bouche *P. T.* 58.

Und dadurch, daß das ganz alltägliche „fer“ durch „acier“ ersetzt wird, ist recht wenig gewonnen für die Erneuerung eines allzu abgebrauchten Bildes:

„L'amour est plus fort que le fin acier“. *P. B.* 155.

So gewöhnlich jener Vergleich, so wirkungslos ist auch dieser, weil ganz unrealisierbar:

. . . sa bouche rose
Où le sourire ailé *comme un oiseau se pose.*
P. A. 15.

Solche Fälle sind fast unverständlich für einen Dichter der *„Poèmes Barbares“*, und produktiv wenig glückliche Stunden, in denen des Schaffenden Selbstkritik ermattet, vorausgesetzt, so bleiben solche Mißgriffe doch als Rätsel zurück, wie sie Künstler uns so oft zurückgelassen.

Noch eine Reihe besonders gelungener metaphorischer Gefühls- oder Ideengestaltungen möge die positive Seite des Veranschaulichungstalentes Leconte de Lisle's bezeugen:

Il sourit sous le joug de cet être charmant
P. B. 160.

Elle sait courber les lions au joug de ses caresses.
P. B. 24.

Wobei die Beziehungen von „joug“ und „caresses“ einen sehr wirksamen Kontrast abgeben!



Die Einbildungskraft der Bewegung, des Geschehenden, „l'imagination motrice" Leconte de Lisle's bekräftigt vor allem wieder dieser äußerst originelle Vergleich:

> Comme le double éclair qui jaillit de deux glaives
> Ils échangent leur haine avec des yeux ardents.
>
> *P. T.* 6.

Der Begriff „Erinnerung an die Jugend" ist bildlich ungemein poetisch aufgelöst:

> J'entends chanter l'oiseau de mes jeunes années.
>
> *P. A.* 51.

Von plastisch-packender Wirkung ist auch:

> Le glaive du désir enfoncé dans le coeur[1]) *P. B.* 92.

> Et la hache est au flanc de l'orgueil qui t'enivre.
>
> *P. B.* 188.

> „J'ai péché, ma vie est un fumier bourbeux"
>
> *P. B.* 35.

> Tout se tut. Le silence élargi déploya
> Ses deux ailes de plomb sur les choses tremblantes
>
> *P. B.* 19.

Nicht besonders originell, aber wirkungsvoll des gedrängten Ausdrucks wegen, ist:

> „Nabab, le glaive est hors la gaîne: agis! *P. B.* 160.

Die nun angeführten Beispiele bildhaften Styles geben alle noch keine abgerundeten Bilder, keine Bildkompositionen, sondern eher Teile von Bildern. Es sind im Grunde Erweiterungen jener ersten Kategorie, die die metaphorischen Einzelbestandteile eines Satzes umfaßt. Der Fall also:

„les noirs chênes *versent* la paix"

enthält nur einen bildlichen Bestandteil: das metaphorische Verb; ein Bild aber ist noch nicht da. Greifen wir als Typus der zweiten Klasse das Beispiel heraus:

> „Le torrent de ma rage est déchaîné, le vin
> De ma fureur déborde!"

[1]) (Ein Vers der an Gautier's geistreich-preziöse Metapher erinnert:
Le stylet du sarcasme
A tué tout amour et tout enthousiasme.)



so bemerken wir sofort den beträchtlichen Schritt, den der metaphorische Ausdruck vorwärts gemacht: es sind bereits zwei Bilder, die wir sehen können, der entfesselte Sturm und der überschäumende Wein. Noch aber fehlt die eigentliche Komposition: es sind zwei Bildbestandteile, die organisch nicht zusammengehören. Überdies wird eine vollkommene Bildwirkung durch die beiden Abstrakta zunächst noch verhindert. Dasselbe ist es ja mit dem Fall: „la rapide jeunesse fauchée en sa fleur", ein analoges abstraktes Element enthaltend. Lassen wir also den Anschaulichkeitsgrad des Ausdrucks noch einen Schritt weiter gehen und betrachten wir den Stil in der erhöhten Wirkung ausgeführter Bilder. Um eine solche Wirkung zu erzielen, müssen nun die stofflichen Elemente überwunden, d. h. in der Komposition aufgelöst werden; von den wichtigen Bestandteilen darf kein einziger unanschaulich bleiben.

Es handelt sich zunächst immer noch um Bilder, die mit Hilfe poetischer Figuren erreicht werden, hauptsächlich also noch um Vergleiche und Metaphern:

Le Roi de Samarie, ...
Reste là, plein d'ennuis, comme, en un jour d'été
Le voyageur courbé sur la source tarie.

P. B. 22.

Ah! Dans vos lits profonds quand je pourrais descendre
Comme un forçat vieilli qui voit tomber ses fers.

P. B. 246.

Il faudrait, pour finir, que, trébuchant sous elle,
La terre s'écroulât comme un vase brisé.

P. B. 188.

(Le Lion mourant:)

Aussi comme un damné qui rôde dans l'enfer
— — — — — — — — — — — — — —
Il allait et venait dans sa cage de fer. *P. B.* 226.

Wie hier das Tier mit dem Menschen, wird im folgenden der Mensch mit dem Tier verglichen:

Tel qu'un morne animal, meurtri, plein de poussière
La chaine au cou, hurlant au chaud soleil d'été,
Promène qui voudra son coeur ensanglanté,

P. B. 222.

3*



La vie est comme l'onde où tombe un corps pesant:
Un cercle étroit s'y forme, et va s'élargissant,
Et disparaît enfin dans sa grandeur sans terme.

P. A. 50.

Einer besondern Beachtung wert ist das Bild, das uns ein Vergleich aus der „*Vigne de Naboth*" liefert, und das ich zu den allerbesten der mittelst metaphorischen Ausdrucks erreichten Bilder Leconte de Lisle's zählen möchte:

(Vor die Quadriga des Königs tritt plötzlich, umheimlich in seiner Größe, der Prophet Elias:)

Or, les chevaux, soudain, se cabrent, reculant
D'horreur devant ce spectre. Ils courent, haut la tête,
Ivres, mâchant le mors, et l'épouvante au flanc.
Arbres, buissons, enclos, rocs, rien ne les arrête:
Ils courent, comme un vol des démons de la nuit,
Comme un champ d'épis mûrs fauchés par la tempête.

P. B. 31.

In diesem letzten Vergleich resümiert sich sozusagen die ganze außerordentliche Einbildungskraft Leconte de Lisle's! Um im Geiste solche Bilder zu sehen, bedarf es ebenso sehr lebhaftester Phantasie, als eines leidenschaftlichen Temperamentes. Das erste Bild, die Dämonen der Nacht im Flug, verschwindet fast vor der plastischen Wucht und mitreißenden Bewegung des zweiten. Wer das Phänomen eines vom Sturme plötzlich niedergelegten Ährenfeldes gesehen hat, wird das Bild umso eher einschätzen können. Es wird gewiß auch bei Leconte de Lisle auf ein früheres Erlebnis zurückgehen, das den Keim zu dieser dichterischen Gestaltung gegeben hat. Auf dieses Beispiel metaphorischer Bildwirkung wäre mit besonderem Recht Lessing's Wort anzuwenden: „Dasjenige allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt." Wie viele dieser Bildgestaltungen des Dichters wirken produktiv auch auf das Einbildungsvermögen des Lesers, und zwar je mehr er seinem eigenen Vorstellungstalent freies Spiel läßt!

Nachdem nun eine genügende Serie von Tropen, d. h. indirekten metaphorischen Bildern die Anschaulichkeit von Leconte de Lisle's dichterischem Stile dargetan, mögen jetzt



die von jeglicher poetischen Figur freien, nur auf direkter Beschreibung beruhenden Bildwirkungen betrachtet werden. Der Eindruck von solchen Bildern ist naturgemäß spontaner und wohl auch bleibender; er ist eben direkter, da er durch keine rhetorischen Hilfen bewirkt werden muß und daher auch von keinem „faux réel“ abhängig ist. Um solche Bilder zu genießen, bedarf es deshalb geringerer intellektueller Anstrengung, weil keine geistig-visuellen Umstellungen nötig sind, wie beim metaphorischen Ausdruck. Man kann wohl auch in dieser Hinsicht (wie vom wirklich gemalten Bilde) bis zu einem gewissen Grade behaupten, daß bei der Betrachtung der Genuß des Schauens, die Augenfreude, sich in dem Maße vermindert, in welchem ein Plus von intellektueller Anstrengung dazu erforderlich wird.

Ein paar Beispiele direkter Bildwirkung mögen hier Platz finden:

(„*Qaïn*“) . . . . aux tours où, le poing sur leurs crosses
Des vieillards regardaient, dans leurs robes de peaux,
Spectres de qui la barbe, inondant leurs poitrines,
De son écume errante argentait leurs bras roux,
Immobiles, de lourds colliers de cuivre aux cous,
Et qui, d'en haut, dardaient, d'orgueil plein les narines,
Sur leur race des yeux profonds comme des trous.

P. B. 5.

Besondere Beachtung verdient schon die Exaktheit bildlicher Darstellung; wie z. B. die beschreibenden Details aufeinander abgestimmt sind, so daß der Ausdruck des innern Wesens dieser Männer: die unerbittliche Härte, dadurch ein absolut einheitlicher wird. Diese äußern, innerem Wesen entsprechenden Details also sind: die auf den Stäben liegenden Fäuste, die harten schweren Kupferringe, der Stolz, der in den Nasenflügeln zittert, die tief liegenden Augen und die Unbeweglichkeit, zu der als einziges Bewegungsmotiv die vom Winde hin und her gewehten Bärte einen seltsamen Kontrast bilden.

Aus der „*Vigne de Naboth*“:

Vers l'heure où le soleil allume au noir Liban
Comme autant de flambeaux les cèdres par les rampes,
Les Anciens sont assis, hors des murs, sur un banc.



Ce sont trois beaux vieillards, avec de larges tempes,
De grands fronts, des nez d'aigle et des yeux vifs et doux
Qui, sous l'épais sourcil, luisent comme des lampes.

Dans leurs robes de lin, la main sur les genoux,
Ils siègent, les pieds nus dans la fraicheur des sables,
A l'ombre des figuiers d'où pendent les fruits roux.

La myrrhe a parfumé leurs barbes vénérables;
Et leurs longs cheveux blancs sur l'épaule et le dos
S'épandent, aux flocons de la neige semblables.

P. B. 27.

Wie sehr beruht hier, mehr noch als bei dem vorhergehenden Bilde die vollendete plastische Wirkung auf einer klaren, sicheren Konstruktion des Ganzen und einer genauen, farbigen, alles Wesentliche in sich bergenden Detailbeschreibung.

Wir sehen in solchen Fällen besonders, wie sehr die Wissenschaft des Jahrhunderts, der Zeitgenossen, auch für die Literatur Früchte getragen hat; und gerade die Parnassiens waren es, die diesen Einfluß nicht von sich wiesen, Seite an Seite mit den bedeutenden Romanciers der Zeit. Die zum Leben erweckten neuen exakten Methoden der Wissenschaft haben im Roman bedeutend stärkere Spuren hinterlassen als in der Dichtung; aber, wenn dieser Einfluß für die Literatur hie und da verderblich wurde, da war es dann auch der Roman, der es am stärksten büßen mußte. Der Gewinn aber, den Roman und Dichtung davon behalten, liegt nun vor allem bei der parnassischen Poesie klar zu Tage: erhöhte Genauigkeit und Konzision des Stiles, welche sich besonders in der Beschreibung geltend macht.[1] In dieser Epoche der französischen Literatur hat sich eine durchaus neue poetische Beschreibungstechnik ausgebildet.

Noch eines von diesen Bildern Leconte de Lisle's möge folgen, deren Eindruckskraft so stark ist, daß sie sich in das visuelle Gedächtnis eines jeden graben, der sie gelesen, und

[1]) Cf. einen Ausspruch von Flaubert über die Beobachtung: „l'observation artistique est bien différente de l'observation scientifique: elle doit surtout être instinctive et procéder par l'imagination."

Corresp. II, 238.



der überhaupt fähig ist, auch der Dichter Bilder zu sehen und zu realisieren:

> C'est ainsi qu'ils rentraient, l'ours velu des cavernes
> A l'épaule, ou le cerf, ou le lion sanglant.
> Et les femmes marchaient, géantes, d'un pas lent,
> Sous les vases d'airain qu'emplit l'eau des citernes,
> Graves, et les bras nus, et les mains sur le flanc.
> Elles allaient, dardant leurs prunelles superbes,
> Les seins droits, le col haut, dans la sérénité
> Terrible de la force et de la liberté,
> Et posant tour à tour dans la ronce et les herbes
> Leurs pieds fermes et blancs avec tranquillité.
> Le vent respectueux, parmi leurs tresses sombres,
> Sur leur nuque de marbre errait en frémissant,
>
> *P. B.* 4.

Welcher französische Dichter hat je lebendige Bilder hingemeißelt von einer solchen malerisch-plastischen Wucht, von einem solchen, in der Litteratur unerhörten Relief voll beseelter Kraft!

Man wird hier und bei den zwei Bildern von den weißbärtigen Alten an die ausdrucksstarke Monumentalität Hodler'scher Wandbilder erinnert. —

Die Bildwirkung beruht auch hier stark auf der Wahl des charakteristischen Merkmals;

> „sous les vases d'airain"
> „les mains sur le flanc"
> „les seins droits"
> „le col haut"
> „leur pieds fermes et blancs"

sind alles Motive desselben Themas, wodurch Gang und Haltung einen so starken skulpturalen Ausdruck bekommen. Es ist als ob Flaubert's Forderung von der künstlerischen Beobachtung: „elle doit surtout-être instinctive et procéder par l'imagination" hier ihre vollendete Antwort gefunden.

Großgeschaut ist auch die leidenschaftlich bewegte Zeichnung des Propheten Elias im Zorn:

> Mais voici. Sur le seuil du juste assassiné,
> Croisant ses bras velus sur sa large poitrine,
> Se dresse un grand vieillard, farouche et décharné.



Son crâne est comme un roc couvert d'herbe marine;
Une sueur écume à ses cheveux pendants,
Et le poil se hérisse autour de sa narine.

Du fond de ses yeux creux flambent des feux ardents.
D'un orteil convulsif, comme un lion sauvage,
Il fouille la poussière et fait grincer ses dents.

P. B. 30.

Von unerbittlicher Wirklichkeit ist die Beschreibung in den Einzelheiten; wie sehr der Dichter dieselben in den Dienst seelischen Ausdruckes zu stellen vermag, zeigt die Art, wie er die gewaltige innere Erregung des immer noch schweigend dastehenden Propheten aus jedem äußeren Detail sprechen läßt! (Wie charakterisierend und von welch sinnlicher Deutlichkeit ist allein schon dieses ausdrucksvolle „orteil convulsif"!)

Es ist nun hinreichend belegt geworden, wie Leconte de Lisle hauptsächlich mittels direkter Beschreibung Vorstellungen von außerordentlich sinnlicher Bildhaftigkeit zu erwecken vermag. Das zeigt sich auch gerade in folgendem Beispiel, wo er in kürzester Form, unter Weglassung alles Entbehrlichen, nur mit der einen, für die sichtbar zu machende Vorstellung charakteristischen Eigenschaft, eine Situation beschreibt:

Les femmes de Pyrgos, en de tranquilles poses,
D'en haut, sur le massacre ouvrent de larges yeux,
Tandis que leurs garçons *font luire,* tout joyeux,
Leurs dents de jeunes loups entre leurs lèvres roses.

P. T. 64.

Nun ist es gerade die parnassische Poesie, der man vorgeworfen hat, sie lebe zu sehr von Bildern, sie leihe allzu viel von den Schwester-Künsten, der Malerei und Plastik. Ist dieser Vorwurf sicher nicht unberechtigt, so trifft er jedenfalls Leconte de Lisle am wenigsten, der keine Beschreibungen gibt von Bildern an sich, wie etwa Gautier, d. h. Beschreibungen, wo das Bild Ausgangspunkt und Thema ist. Mit zwei oder drei Ausnahmen geben ihm nie wie jenem, weder Statuen, noch Malereien, noch Kunstgewerbe, Anlaß und Vorwurf zu



Gedichten.[1]) Bildende Kunst ist bei Leconte de Lisle aufgelöst in bildhaften Stil. Es ist sein ihm eigenes und stark ausgeprägtes Bildgefühl, das ihm Visionen eingibt, wie die eben betrachteten. Und nie würde er Material der bildenden Kunst, an sich und unverarbeitet, in seinem Stile aufnehmen. Hierin ist aber gerade Gautier's Schuldkonto nicht gering:

„Sur le bord d'un canal profond
— — — — — — — —
Est un vieux bourg flamand tel que les peint Teniers."
(*Poés. Compl.* I. 123).

Nun ist wohl dem Kunstkenner mit dem einen Worte „Teniers" gleichsam aus der Versenkung eine Landschaft aufgestiegen, die ihm ein ganz bestimmtes Bild zu geben vermag. Aber das ist es ja eben: Vom Kunstkenner für den Kunstkenner! — Der Malername ist hier, obwohl oder besser: trotzdem in den Bereich der Kunst gehörend, ein unkünstlerisches, weil fremdes, unorganisches Element.

„Et sur fond noir, en couleur blanche,
Holbein l'esquisse d'un trait sec."
(*Em. et Cam.* 130.)

„Comme la princesse Borghèse
Tu poserais pour Canova." (*Em. et Cam.* 89.)

So kann Gautier wahrhaftig oft nicht genug Bilder und Statuen aus den Museen herbeischleppen, um sie in seinen Gedichten aufzuhängen. Es wären gar Verse zu zitieren, deren Entstehen man beinahe auf die Absicht zurückführen möchte, einen Führer durch berühmte Kunststätten in Verse zu bringen. (Cf. *Poésies Complètes* II. 287 z. B.)

Wenn Leconte de Lisle bildhaft wirkt, so ist es, weil er selber so sieht. Und es sind bei ihm nicht Konstruktionen, sondern Visionen. Und seine bildhafte Pesie steht deswegen nicht im Widerspruch mit jener Lessing'schen Hauptforderung: daß es sich in der Malerei um ein Sein, ein Nebeneinander handle, in der Poesie aber um ein Werden oder eine Handlung,

[1]) Schon der junge Leconte de Lisle kritisierte in einer Zeitschrift, die er als Student redigierte, scharf und bestimmt, Gautier als „lion littéraire, qui fait de l'art pour l'art", — obwohl er ihn als Feuilletonist sehr schätzte. (M.-A. Leblond, p. 120).

ein Nacheinander, — weil es eben bei ihm nicht schon fertige, in sich ruhende Bilder sind, sondern weil sie entstanden sind im fortschreitenden Geschehen.

Verse wie diese, bezeugen es immer wieder:

> Alors, au faîte obscur de la cité rebelle,
> Soulevant son dos large et l'épaule et le front,
> Se dressa lentement, sous l'injure et l'affront,
> Le Géant qu'enfanta pour la douleur nouvelle
> Celle par qui les fils de l'homme périront.
> Il se dressa debout sur le lit granitique.
>
> *P. B.* 9.

Durch die Aufzählung der einzelnen Teile dieses mächtigen, sich erhebenden Körpers wird die langsame Schwere der Handlung, das Mysteriöse dieser unheimlichen Erscheinung, noch außerordentlich verstärkt.

Ein origineller Kunstgriff, blitzlichtartig ein Bild erstehen zu lassen, ist dieser:

> „As-tu vu, *soulevant ta fraîche persienne,*
> Un jeune et fier radjah d'Aoud ou du Népâl,
> A travers la Djemma poussant son noir cheval,
> Forcer sous les manguiers quelque cerf hors d'haleine?
>
> *P. B.* 147.

Ein ähnliches Regie-Mittel wird im Folgenden zur Steigerung des plastischen Eindrucks benützt:

> Le souffle frais des bois, de ses deux seins de neige
> Ecartait le tissu léger qui les protège.
>
> *P. A.* 10.

Ein wichtiger Bestandteil der Dichtung Leconte de Lisle's ist das Exotische, das ihm besonders nahe gelegen und von ihm auch mit besonderer Liebe kultiviert wurde. Es hat den Stoff zu zahlreichen poetischen Visionen abgegeben, und den Dichter zu den stimmungsvollsten und farbigsten Bildern exotischen Lebens inspiriert. Es mögen zunächst nur einige Bildgestaltungen menschlicher Lebewesen betrachtet werden, da die tropische Natur der späteren Betrachtung des allgemein Landschaftlichen vorbehalten bleibt. Wenn mich auch von diesem Teil der Poesie Leconte de Lisle's oft vergleichende Gedanken in das benachbarte Feld der Malerei hinüber



gezogen, so bleibe ich mir dennoch und vielleicht umsomehr, der fundamentalen Verschiedenheiten bewußt, welche zwischen den beiden künstlerischen Ausdrucksarten bestehen. Allerdings sind es auch gerade solche spontan entstandene Vergleichsgedanken, die einen in die Nähe des heiklen und komplizierten Problems heranführen. das immer dann sich bietet, wenn die Kunst auf Grenzgebieten sich bewegt. Es ist bereits daran erinnert worden, daß speziell die parnassische Dichtung sich gern in die gefährlichste Nähe solcher Grenzterritorien gewagt; Lecont de Lisle nun, der Dichter mit dem malerisch-plastischen Schautalent, mußte ja dem Zauber von Licht und Farben, der Harmonie von Linien und Formen, ein besonders empfängliches Organ entgegenbringen. Und damit verkörpert er von allen Dichtern seiner Richtung am reinsten eines der bedeutsamsten Momente parnassischer Ästhetik. Aus dem noch zu bietenden Material mag sich noch mehr erhellen, ob die Gabe Leconte de Lisle's, poetische Gegenstände wirklich bildhaft s e h e n zu lassen, die Gabe eines Dichters ist, oder die eines verirrten bildenden Künstlers, der durch fremde Gebiete wandelt.

Der Maler nun, an den mehrere Gedichte Leconte de Lisle's und auch Züge seines Wesens, mich immer wieder erinnerten, ist ein anderer großer Künstler des 19. Jahrhunderts: Paul Gauguin. Beide, der Dichter der tropischen Poesie und der Maler von Tahiti's Leben und Landschaft, erlagen dem wundersamen Einfluß, den das intensiver und heller als anderswo strahlende Licht der Äquatorsonne auf die Menschen wirken muß. Sie beide kannten diese „volupté contemplative“, die in der sinnlicheren südlichen Natur ihre Wurzeln hat, und die in der lichtvollen und farbenleuchtenden, verschwenderisch-reichen Landschaft tropischer Gegenden den Menschen umsomehr ergreifen muß. So lebt in den Bildern des malenden Meisters wie in den poetischen Gestaltungen des Dichters, auf verschiedene Weise, die indolente, sinnlich-träumerische Anmut auf, welche der Frau der von der Sonne so begünstigten Klimate eigen ist; die plastische Schönheit des primitiv lebenden Menschen, die Poesie der frei und wild in der Natur lebenden Tiere und die elegante Grazie ihrer Bewegungen.

Hier einige dieser dichterischen Bildgestaltungen exotischer Menschen:

Osseux, le front strié de creuses rides noires,
Tatoué de la face à ses maigres genoux,
Le vieux Chef dilatait ses yeux jaunes sur nous,
Assis sur les jarrets, les paumes aux mâchoires.
Un haillon rouge autour des reins, ses blanches dents
De carnassier mordant la largeur de sa bouche,
On eût dit une Idole inhumaine et farouche
Qui rêve et ne peut plus fermer ses yeux ardents.

D. P. 60.

„La Vérandah“:

Au tintement de l'eau dans les porphyres roux
Les rosiers de l'Iran mêlent leurs frais murmures,
Et les ramiers rêveurs leurs roucoulements doux.
Tandis que l'oiseau grêle et le frelon jaloux,
Sifflant et bourdonnant, mordent les figues mûres,
Les rosiers de l'Iran mêlent leurs frais murmures
Au tintement de l'eau dans les porphyres roux.
Sous les treillis d'argent de la vérandah close,
Dans l'air tiède embaumé de l'odeur des jasmins,
Où la splendeur du jour darde une flèche rose,
La Persane royale, immobile, repose,
Derrière son col brun croisant ses belles mains,
Dans l'air tiède, embaumé de l'odeur des jasmins,
Sous les treillis d'argent de la vérandah close.

P. B. 134.

Von diesem letzteren Gedichte, *„la Vérandah“*, geht ein geradezu packender Zauber exotischer Atmosphäre auf den Leser über. Die Wirkung beruht vor allem auf den vielen stimmungserzeugenden Motiven und den verschiedenartigen Sensationsmomenten, aber nicht zuletzt auch auf dem wundervollen musikalischen Rythmus der hemmungslos fließenden Verse und der rythmischen Wiederholung einzelner Verse selbst. Und dies eben: farbig und deutlich zu schauendes, vereint mit dem „Zauber des Klangs“, zeugt von Leconte de Lisle's ungewöhnlich vollendetem Styl. Das Gedicht ist besonders reich an solchen, vielfältige sinnliche Vorstellungen erweckenden Motiven: das helle Plätschern des Wassers in



den Bassins aus rotem Porphyr (Gehörs- und Gesichtssensationen), das Rauschen der bewegten Rosensträucher, das monotone leise Girren der Tauben, das Summen der Hornissen um die reifen Feigen (Gehörs- und Geschmacksempfindungen); und endlich leitet diese Ouvertüre voll sinnlicher Elemente zu dem Mittelpunkt und sinnlichsten Objekt des Gedichtes über, das „sous les treillis d'argent de la vérandah close", in der schönen Perserin sich verkörpert, in Jasminduft auf roten Seidenkissen ruhend:

> Deux rayons noirs, chargés d'une muette ivresse,
> Sortent de ses longs yeux entr'ouverts à demi;
> Un songe l'enveloppe, un souffle la caresse.

„La Vérandah" ist eine dieser typischen, poetisch-exotischen Gestaltungen Leconte de Lisle's: eine dichterische Komposition, die nicht in eine malerische umgesetzt werden kann, ohne das Wesentliche d. h. den ganzen reichen Stimmungsgehalt zu verlieren. Treffend bemerkt dazu Brunetière, daß *„La Vérandah"* eben nicht nur eine „Beschreibung", eine graziös-sinnliche Vision ist, sondern daß dieses „bel animal féminin" des Gedichtes ein Résumé sei, „de ce que trois mille ans de civilisation orientale ont réussi à faire de la femme".[1])

Weitere Bilder:

> En leurs chariots bas viennent les courtisanes,
> Les cils teints de çurma, la main sous le menton.
>
> *P. B.* 137.

> Cette voix est la tienne, ô blanche Nurmahal!
> Ces grands tamariniers t'abritent de leurs ombres;
> Et couchée à demi sur tes soyeux coussins,
> Libre dans ces beaux lieux solitaires et sombres,
> Tu troubles d'un pied nu l'eau vive des bassins.
> D'une main accoudée, heureuse en ta mollesse,
> De l'haleine du soir tu fais ton éventail.
>
> *P. B.* 140.

Wie ausgezeichnet ist auch die Bildwirkung der Anfangssituation von *„Çunacépa"* II:

> Sous la varangue basse, auprès de son figuier,
> Ce Richi vénérable achève de prier!

[1]) Brunetière, *Evol. d. l. P. L.*, II, 167.



Sur ses bras d'ambre jaune il abaisse sa manche,
Noue autour de ses reins la mousseline blanche,
Et croisant ses pieds sous sa cuisse, l'oeil clos,
Immobile et muet, il médite en repos.

Unter dem Baume sitzen die drei Söhne um den Alten:

— — — L'ainé siège à droite, le plus jeune
A gauche. Le dernier rêve, en face, et fait jeûne.
P. A. 37—38.

Wie hier den Menschen in der Landschaft niemals bloße Bedeutung als Staffage zukommt, so sind auch die Tiere organisch, d. h. innerlich und äußerlich eng mit ihrem exotischen Milieu verbunden. Geschöpf und Raum sind in hohem Maße zu einander abgestimmt und gehen durch das hinzutretende (künstlerisch notwendige) Moment der Bewegung in einander auf. Als besonders typisches Beispiel solch dichterischer Landschaftskompositionen mögen *„Les Eléphants"* in ihrem ungewöhnlichen Reichtum an bewegter Bildlichkeit betrachtet werden.

Tropische Mittagsstimmung, flimmernd heißes Licht beherrscht die Landschaft:

Le sable rouge est comme une mer sans limite,
Et qui flambe, muette, affaissée en son lit.
Une ondulation immobile remplit
L'horizon aux vapeurs de cuivre où l'homme habite.
Nulle vie et nul bruit. — —
— — — — — — —
Pas un oiseau ne passe en fouettant de son aile
L'air épais, où circule un immense soleil.
Parfois quelque boa, chauffé dans son sommeil,
Fait onduler son dos dont l'écaille étincelle.
Tel l'espace enflammé brûle sous les cieux clairs.
— — — — — — — — — — — —

Da kommt Bewegung in die ferne Linie des Horizontes, ein bewegter Punkt erscheint, der, zu dunkler Masse sich vergrößend, langsam näher kommt. Es ist eine wandernde Elephantenherde:



Celui qui tient la tête est un vieux chef. Son corps
Est gercé comme un tronc que le temps ronge et mine,
Sa tête est comme un roc, et l'arc de son échine
Se voûte puissamment à ses moindres efforts.

Der schweigsame Trupp zieht vorüber, schwer, langsam und unermüdlich:

L'oreille en éventail, la trompe entre les dents
Ils cheminent, l'oeil clos. Leur ventre bat et fume,
Et leur sueur dans l'air embrasé monte en brume;
Et bourdonnent autour mille insectes ardents.

Mählich verschwinden die Elephanten in der Ferne; die Bewegung erlischt und über die Landschaft kehrt die Anfangsstimmung wieder zurück:

Aussi, pleins de courage et de lenteur, ils passent
Comme une ligne noire, au sable illimité;
Et le désert reprend son immobilité
Quand les lourds voyageurs à l'horizon s'effacent.

P. B. 183.

In diesem Zusammenhang bewegter Bilder in landschaftlicher Komposition muß besonders noch „*Le Manchy*“ erwähnt werden, eines von den wenigen Gedichten Leconte de Lisle's, die bekannt geworden sind. Dieses Gedicht bildet die wunderbar zarte, Farben- und Nüancen-reiche Vision eines Jugenderlebnisses des Dichters und behauptet seinen Platz neben den berühmten, so oft zusammen erwähnten Romantiker-Dichtungen: „*Tristesse d'Olympio*“ von V. Hugo, „*Le Lac*“ von Lamartine, und „*Le Souvenir*“ von Musset. Ebenso charakteristisch wie diese drei Gedichte als Erlebnisgestaltungen für die Romantiker sind, ist es „*Le Manchy*“ als ähnliches Erlebnis für den Parnassien Leconte de Lisle. Jenen, die das „genre descriptif“ verachten, ist der Ausdruck unmittelbar empfundener persönlicher Gefühle das Wesentliche; diesem dagegen kommt es auf eine bildhafte Vision an, in die das Erlebnis zu fassen ist. Und kaum verraten uns die letzten zwei Verse des Dichters innere, seelische Beziehung zu der im Gedichte gestalteten Figur:



> Maintenant, dans le sable aride de nos grèves,
> Sous les chiendents, au bruit des mers,
> Tu reposes parmi les morts qui me sont chers,
> O charme des mes premiers rêves!
>
> *P. B.* 192.

Die inneren Beziehungen zum früheren Erlebnis sind wie mit einem Schleier zugedeckt; wenn sie dennoch leise durchschimmern, so ist es in der Eingangs- und den beiden Schlußstrophen, die den Rahmen bilden. Es ist wohl nicht zufällig, daß er das intime „tu" nur dreimal und gerade in diesen drei Strophen verwendet. Nach der Einführungsstrophe entsteht in der zweiten, leicht angedeutet, das Landschaftsbild, die beiden folgenden geben die Beschreibung der Sänftenträger, „dans leurs tuniques blanches", „le mouchoir jaune aux chignons", und wieder zwei Strophen die nähere Umgebung. In drei weiteren Strophen wird nun die zentrale Figur, aber nur in leichten äußeren Détails angedeutet, und die vorletzte, die bildabschließend mit der ersten korrespondiert, leitet über zur letzten, vom Bilde im Gedicht schon gelösten Schlußstrophe. Hell ist der Auftakt des Gedichtes und hellgetönt sind auch die Farben: „un nuage frais de claire mousseline", „le pied rose", „le papillon teinté d'azur et d'écarlate"; hell ist das wundervoll impressionistische Motiv der durch die leichten Meernebel silbern aufleuchtenden Wellen. Jede erdenhaftende Schwere ist aufgehoben, vollkommen gelöst in der Form. Es geht ein leichter getragener Rythmus durch das Gedicht. Ein Mozartisches Andante, die Musik der „Seligen Gefilde" aus Gluck's Orpheus.

Es ist, als spüre man den weiten Blick, mit dem der Dichter über seine eigenen Erlebnisse hin zurückschaut; Schmerz und Groll haben sich verflüchtigt, im Gedanken an das Schöne, die reine Poesie, die zurückgeblieben.

Einen ebenso großen Raum wie die exotische Poesie nimmt in Leconte de Lisle's Dichterwerk die formale Gestaltung antiker Bilder ein. Wenn der Dichter schon bei der poetischen Reproduktion tropischer Wesen und Landschaften zu einem großen Teil auf das Nachschaffen aus der Erinnerung angewiesen war, so ist er bei der antiken Poesie noch viel weiter von der Wirklichkeit, d. h. vom Gegenständlichen,



entfernt als dort. Es bedurfte schon einer weitgehenden Kenntnis und Verstehens antiken Wesens und antiker Mythologie, kurz, es bedurfte der tiefen klassischen Kultur eines Leconte de Lisle, um auf diesem Gebiet nicht in den schon stark ausgetretenen Wegen klassizistischer Poesie stecken zu bleiben und wirklich antik Nachempfundenes in Formen gestalten zu können. In den *„Poèmes Antiques“* finden sich die meisten Gedichte antiken Vorwurfs; sie treten aber zerstreut auch in den andern drei Sammlungen auf (*„Poèmes Barbares“*, *„Poèmes Tragiques“* und *„Derniers Poèmes“*).

Zu den besten gehört wohl *„Khirôn“*, dessen Bildwirkungen von neuem die Art der Beschreibung dartun, wie Leconte de Lisle sie übt: nicht an sich Fertiges, Uubewegliches darzustellen, sondern alles, auch die Körper in Handlungen zu beschreiben. Die Verse:

> Khirôn aux quatre pieds, roi de la solitude,
> Sur la peau d'un lion, couche nocturne et rude,
> Est assis, et le jeune Aiakide, au beau corps,
> Charme le grand vieillard d'harmonieux accords.
>
> *P. A.* 187.

geben nur die anfängliche Situation und nachher wird alles in Bewegung aufgelöst; auch die Beschreibung des goldlockigen Achill, Khirôns Zögling, geschieht nach und nach durch stets neue Bewegungsmotive und drückt sich oft nur in der Wirkung aus, die der wunderbare Jüngling auf die ihn Umgebenden ausübt (ähnlich wie es Homer in seiner berühmten Beschreibung der Helena getan):

> . . . Et son genou s'incline,
> Et ses cheveux dorés, au Sperkhios voués,
> Sur son front qui rougit s'épandent dénoués.
> Le sage lui sourit, l'admire et le caresse.
> — — — — — — — — — — — — — — —
> Parfois, le grand vieillard qui naquit de Phyllire
> Et le roi de la Thrace à la puissante lyre
> Admirent en secret cet enfant glorieux,
> Le plus beau des mortels issus du sang des Dieux.
>
> Déjà sa haute taille avec grâce s'élance
> Comme un pin des forêts que la brise balance;
> Une flamme jaillit de son oeil courageux;
> Et, soit qu'il s'abandonne aux héroiques jeux,



Soit qu'il fasse vibrer entre ses mains fécondes
La lyre aux chants divins, mélodieuses ondes;
Comme un nuage d'or, diaphane et mouvant,
A voir ses longs cheveux flotter au libre vent
Et sur son col d'ivoire errer plein de mollesse;
A voir ses reins brillants de force et de souplesse,
Son bras blanc et nerveux au geste souverain
Qui soutient sans ployer un bouclier d'airain,
— — — — — — — — — — *P. A.* 194.

An die aus vollem Leben zu Marmor erstarrten Niobe richten sich die Verse:

Que ta douleur est belle, o marbre sans pareil!
— — — — — — — — — —
Jamais fronts doux et fiers où la joie étincelle,
N'ont valu ce regard et ce col qui chancelle,
Ces bras majestueux dans leur geste brisés,
Ces flancs si pleins de vie et d'efforts épuisés,
— — — — — — — — — — —
P. A. 159.

Wie eindruckskräftig ist hier das Epitheton zu „bras“: „majestueux“ in seinem schönen, schmerzvollen Kontrast zu: „brisés dans leur geste“.

Eine andere Art antiker Bilder Leconte de Lisle's läßt uns das an sich doch etwas „unzeitgemäße“ dieser Dichtungsart mehr ins Bewußtsein dringen: es ist die poetische Darstellung mythologischer Figuren, wie sie etwa das französische 17. und 18. Jahrhundert gesehen hat, einer Betrachtungsweise der auch Leconte de Lisle sich nicht ganz hat entziehen können. Dieser Pseudo-Hellenismus in der Dichtung hat sich denn auch seinen eigenen pseudo-klassischen Stil geschaffen, dessen Spuren wir bei unserem Dichter schon einmal begegnet sind.

Um die obengenannte Betrachtungsweise der Antike, wie sie sich auch in einigen Bildgestaltungen Leconte de Lisle's da und dort verrät, die aber nicht seine persönlichste und gereifteste ist, mit einem einzigen Worte zu charakterisieren, möchte ich sie mit der eines François Boucher vergleichen. Es sei dabei aber speziell betont, daß die „visions antiques“, von denen jetzt die Rede ist, sich nur in seinem ersten Bande,



den *„Poèmes Antiques“* finden und später nicht wiederkehren. Wenn dabei oft die Erinnerung an Boucher sich einstellte, so ist es, weil in der Tat in den in Frage stehenden Gedichten, ähnliche Nymphen- und Kypris-Gestalten ihr graziöses Unwesen treiben, wie in jener sinnlich-frivolen Kunst des französischen 18. Jahrhunderts.

In einer *„Médaille Antique“* hat der Dichter geschickt Homers berühmten Kunstgriff von der Beschreibung des Achilles-Schildes wieder verwendet, in dem er durch handelnde Darstellungsweise, das koexistierende des Themas in ein konsekutives verwandelnd, den stabilen Ausgangspunkt, die Medaille selbst, vergessen läßt:

Avec le soleil, douce, aux yeux surpris,
Telle qu'une jeune et joyeuse reine,
On voit émerger mollement Kypris
De la mer sereine.

La Déesse est nue et pousse en nageant
De ses roses seins l'onde devant elle;
Et l'onde a brodé de franges d'argent
Sa gorge immortelle. *P. A.* 225.

Andere Bilder:

Elle songe, endormie; un rire harmonieux
Flotte sur sa bouche pourprée.

Nul oeil étincelant d'un amoureux désir
N'a vu sous ces voiles limpides
La Nymphe au corps de neige, aux longs cheveux fluides,
Sur le sable argenté dormir.

Et nul n'a contemplé la joue adolescente,
L'ivoire du col, ou l'éclat
Du jeune sein, l'épaule au contour délicat,
Les bras blancs, la lèvre innocente. *P. A.* 140.

Die farbig-leichten, reizenden Bildchen mögen dem Dichter immerhin den Ablaß erwirken, für das Wandeln in dieser flüchtigen Welt des Scheins und der verführerisch gekleideten Lüge. Aber wovon ihn das strenge Gericht der Form nicht so leicht freisprechen wird, das sind die paar Fetzen die ihm



bei diesen Spaziergängen hängen geblieben sind: ich meine die da und dort in den *„Poèmes Antiques“* sich noch breit machenden Elemente konventionellen pseudo-klassischen Stiles:

„souriers vermeils“,
„col d'ivoire“,
„bouche de corail“,
„sein d'albâtre“,
„écume d'argent“,
„paroles de miel“ usw.

Das Procédé ist klar: um das gewöhnliche, exakte Farb-Adjektiv zu umgehen, wird es durch eine Farben-Metapher ersetzt, nach dem alten Schema, daß alles weiße in „Silber“, alles gelbe in „Gold“ sich verwandelt. Wenn Pedanterie ein Vorwurf ist, den man auch Dichtern machen kann, so wird unter anderem sein Geschoß sicher mit Recht auf solche Punkte zielen. Doch genügt es ja, *„Le Manchy“* zu kennen, um zu wissen, daß Leconte de Lisle auch ohne durch die Brille der Farbenmetapher, Farben zu sehen weiß.

In diesem Zusammenhang möge noch kurz die Rede sein von der sogenannten „Farbensymbolik“. Denn die von den Romantikern so beliebten metaphorischen Wendungen vom Typus „le noir meurtrier“, wo die Farbe symbolisch gefaßt wird, haben das Feld auch in der parnassischen Poetik behauptet, umd so treffen wir sie, obwohl nur vereinzelt, auch bei Leconte de Lisle:

Leur coeur est plus *noir* que le sépulcre clos *P. B.* 27.
Le livre est fort *noir* où tu lis. *P. B.* 159.
Le *noir* tourbillon de haine et de douleurs. *P. B.* 235.

Von besonderer Originalität sind diese Fälle also nicht, da „noir“ die konventionelle Farbe oder Form für ähnliche Begriffsinhalte ist. Viktor Hugo ging noch weiter mit seinem „noir sourire“ des Verbrechers, der „pensée noire“ des Greises und der „pensée bleue“ des Kindes; und neben Leconte de Lisle's „solitude bleue“ (P. B. 179), „Eternité noire“ (P. B. 222) und „blanche illusion“ (P. B. 169) stehen Viktor Hugo's „illusion bleue“, Baudelaire's „volupté noire“ und „rouge idéal“, Gautiers „âmes, couleur de lait“ und „regrets aux mortelles pâleurs“.



Nachdem nun bereits eine ansehnliche Reihe von Bildwirkungen mit Hilfe stilistischer Mittel betrachtet wurden, möge noch jener Klippe Erwähnung getan werden, die allen den Künstlern so gefährlich werden kann, die wie Leconte de Lisle die besondere Gabe einer starken und reichen Einbildungskraft besitzen. Ich meine damit die konstante Gefahr, durch jenes Talent: plastisch zu sehen und anschaulich gestalten zu können, auf das Gekünstelte, Bilderkonstruierende, mit einem Wort auf das Virtuosenhafte zu geraten. Auch die großen Künstler der Einbildungskraft haben diese Klippe nicht immer vermieden, und sowohl Leconte de Lisle, als auch Viktor Hugo, Th. Gautier und Banville sind in Stunden verminderter künstlerischer Selbstdisziplin hierin oft zu weit gegangen. Die Gefahr erklärt sich leichter als sich der Fehler entschuldigt.

Was hier speziell zu betrachten bleibt, ist das Zuviel an Bildern, das allzusehr die sprachliche Kunst und stilistische Technik spüren läßt, und infolgedessen Gefahr läuft, in unserem Geiste überhaupt kein Bild erstehen zu lassen.

Das Verhängnis wollte es, daß sich gerade in die an guten, eindruckskräftigen Bildern so reiche *„Vigne de Naboth“* die uns schon eine ganze Reihe Demonstrationsbeispiele geliefert, auch einer dieser typischen Mißbräuche eingeschlichen hat:

> Que suis-je à sa lumière? Un fétu sur la braise.
> La rosée au soleil est moins prompte à sécher;
> Moins vite le bois mort flambe dans la fournaise.
>
> *P. B.* 35.

Drei metaphorische Mäntel für dieselbe Idee! Drei Bilder, von denen jedes an und für sich abgeschlossen, die aber, in einfacher Nacheinanderstellung komponiert, sich nicht zu vervollständigen, sondern nur abzulösen, zu ersetzen vermögen. Infolge ihrer raschen, unmittelbaren Aufeinanderfolge erhöhen diese Bilder daher die Totalwirkung nicht, schon weil sie dem Leser nicht genügend Zeit lassen, sie zu realisieren. Es ist vielleicht nicht einmal ein Anschaulichseinwollen à tout prix das auf intellektuelle Anstrengung zurückzuführen wäre, sondern es ist vielleicht ein Bedürfnis der Sprach-



phantasie, sich voll auszuschöpfen, ein Die-Zügel-fahren-lassen oder ein Temperamentsausbruch der Einbildungskraft. Auf uns Leser aber, die wir nicht diese unglaublich rasch arbeitende, überschäumende Phantasie besitzen, müssen notgedrungen viele der aufeinander folgenden Bilder entweder geradezu unangenehm störend wirken, oder jedenfalls zu einem guten Teil für uns verloren gehen. Denn wenn vom Künstler der wirklichen Dauer unserer mentalen Bilder nicht (intuitiv) Rechnung getragen wird, kann er auch seine Anprüche nicht geltend machen: d. h. unser geistiges Auge vermag nur bis zu einer gewissen Grenze aufeinander folgende Bilder aufzunehmen, die aber, wenn sie zu rasch folgen, nicht mehr „geschaut“ werden können.

In folgenden Beispielen (immer noch aus der „Vigne de Naboth“) muß eine wahre Tiergalerie sich zur Anhäufung von Metaphern und Vergleichen leihen:

Que ne le frappais-tu du glaive ou de la lance?
L'onagre est fort rétif s'il ne courbe les reins;
Qui cède au dromadaire accroit sa violence.

P. B. 26.

L'ours plein de ruse est pris dans ses propres embûches,
Et le vautour s'étrangle avec l'os avalé,
Et le frelon s'étouffe avec le miel des ruches.

P. B. 33.

Sous la corne du boeuf, sous le pied de l'ânon,
Je suis comme un lion mort, qu'on outrage en face.

P. B. 24.

Wir haben es auch hier mit einem ungehemmten Strömen der dichterischen Phantasie zu tun, dem aber die stofflichen Elemente (die in diesem Fall gerade in einem Lieblingsmotiv Leconte de Lisle's bestehen): die vielen Tiere, verhängnisvoll werden.

Ein anderer, ebenfalls anfechtbarer Fall ist dieser:

Elle chantait: la nuit s'emplissait d'harmonies;
Les grands lions errants rugissaient de plaisir;
Les hommes accouraient sous le fouet du désir,
Tels que des meurtriers devant les Erinnyes.

P. B. 43.

Hier sind die Mittel zur Erreichung der Anschaulichkeit deshalb nicht ganz einwandfrei, weil der Vergleich, der auf



die Metapher folgt, der Wirkung derselben schadet. „Accourir sous le fouet du désir“ drückt eine anziehende, sich rasch nähernde Bewegung aus, während aus dem Vergleich „tels que devant les Erinnyes“ die fliehende, d. h. entgegengesetzte Bewegung resultiert. Durch dieses Auseinandergehen der Richtungen (das dazu noch durch den Gegensatz von „désir“ und der Angst, die das Fliehen vor den Erinnyen in sich schließt, verschärft wird) wird die Einheit der Bildwirkung entschieden gestört.

Eine ganze, ununterbrochene Reihe von Metaphern, genauer: metaphorischen Definitionen in Form von Apostrophen, enthält *„Le Sacre de Paris“*:

Ville auguste, cerveau du monde, orgueil de l'homme,
Ruche immortelle des esprits,
Phare allumé dans l'ombre où sont Athènes et Rome,
Astre des nations, Paris!
O nef inébranlable aux flots comme aux rafales,
Qui, sous le ciel noir ou clément,
Joyeuse, et déployant tes voiles triomphales,
Voguais victorieusement! *P. T.* 78.

Diese übertriebene, allzu pathetisch wirkende Anhäufung von Bildern, die dazu noch recht abstrakter, intellektueller Natur sind, kann uns doch wohl kaum einen andern Eindruck als den der Rhetorik machen.

Es ist selbstverständlich, daß die Möglichkeit da ist, durch die Anwendung mehrerer metaphorischer Bilder eine Steigerung der Gesamtwirkung zu erzielen. Dieser Fall ist immerhin ziemlich selten, und die Resultate sind zum größten Teil negativ.



IV. Kapitel.

Anschaulichkeit des Stiles in der Naturbeschreibung.

Sowohl die Art der Landschaftsbetrachtung Leconte de Lisle's, die viel mehr ästhetisch als sentimental gerichtet ist, als auch sein plastischer Stil sind im besonderen Maße geeignet, Natureindrücke anschaulich zu reflektieren. Dies war es ja auch gerade, was der romantischen Dichtung abging; Landschaftsbeschreibung wurde von ihr nicht erstrebt, denn die romantischen Dichter hatten nicht die Sorge, genau zu beschreiben, was sie sahen, das Malerische genügt ihnen. Es ist vor allem ein Besingen und nicht ein Beschreiben der Natur. Und wenn Lamartine das für die Romantik so bedeutsame und resümierende Wort aussprach: „La poésie pleure bien, chante bien, mais elle décrit mal", so kann man es in der Umkehrung ohne Bedenken auf Leconte de Lisle anwenden und sagen „la poésie ne pleure pas du tout, chante peu, mais elle décrit bien."

Durch das ganze, vier Bände umfassende Dichterwerk Leconte de Lisle's ziehen sich die Naturvergleiche und Metaphern in großer Zahl. Auch sie dienen stets der Forderung der Anschaulichkeit: Abstraktes bildlich zu fassen, Gegenständliches möglichst zu verdeutlichen, Eindrücke zu verstärken:

Alors, comme un torrent fougueux, des monts tombé,
Qui roule flots sur flots son bruit et sa colère,
Voici ce qu'à ce Roi dit l'homme de Thesbé. *P. B.* 32.

Que l'angoisse du monde emplisse mes oreilles
Et hurle dans mon coeur comme un torrent sans frein!
P. B. 6.



Comme un torrent d'hiver qui déborde les plaines,
Les Dieux ont déchaîné la fureur des Hellènes.
P. T. 178.

Das „torrent"-Motiv, das etwas allzu häufig wiederkehrt wird doch, wie aus diesen Beispielen erhellt, stets wieder neu variiert.

Vous vous tordrez hurlants dans le septième enfer!
Pareils aux pins ployés par le mal qui les ronge.
P. B. 92.

Mes jours seront pareils aux feuilles de l'érable
Qu'un orage d'été fait voltiger dans l'air
Bien avant qu'ait sifflé le vent froid de l'hiver.
P. A. 41.

Preziös und unkünstlerisch ist jedoch der Vergleich:

Berger, dont les chants sont plus doux
Q'une figue d'Aigile, ... *P. A.* 173.

weil hier das Hinüberlenken der Gehörssensation auf das Gebiet der Geschmacksempfindung dissonierend wirkt.

Das ganze übrige Material an Vergleichen aus dem Gebiete der Natur beiseite lassend, leite ich zu dem interessanteren Teil, der direkten Naturbeschreibung über.

Es ist bereits von dem nachhaltigen Einfluß die Rede gewesen, den die tropische Landschaft seiner Heimat-Insel auf das Gemüt und die Phantasie des jungen Dichters ausgeübt. Von ihm selbst hören wir, daß das erste Geräusch, das seiner Kindesseele stärkeren Eindruck gemacht, nicht von den Menschen herrührte, sondern daß es die gewaltige wechselvolle Stimme des Meeres war. Seit seiner frühesten Kindheit liebte er es, auf der Insel umherzustreifen, mit den Winden spielend, oder stundenlang einsam in der stillen Landschaft sitzend, um den Geräuschen der lebendigen Natur zu lauschen. Schon früh faßte er eine tiefe Liebe zur Einsamkeit und eine ebensolche Abneigung gegen den Lärm der Menschen. Er sollte aber die Leiden seelischer Vereinsamung umso eher spüren; wir erhalten Kenntnis davon durch seine Kunst, trotzdem er es so gut verstanden, sich selber in seinem Werke zu verwischen und beinahe unzugänglich zu machen. So bildete sich in ihm eine besondere Art der Naturbetrachtung



aus: sich von ihr nicht aus dem Gleichgewicht bringen zu lassen, nicht sein eigenes Leben in sie hinein zu projizieren, sondern ihr gegenüber zu stehen, ohne Sentimentalität, in ihr nichts anderes suchend als die Größe und Schönheit ihrer Erscheinungen. „Le souvenir du pays natal l'a toujours hanté. Son cerveau demeura comme baigné de lumière" schreibt von ihm sein Freund und Schüler J. M. de Hérédia. Und „baigné de lumière" ist in vollem Sinne des Wortes eigentlich sein ganzes dichterisches Werk; dies eben ist etwas vom merkwürdigsten und wunderbarsten bei diesem sogen. Pessimisten, der an den Fortschritt und das Heil der Menschheit nicht mehr zu glauben vermag, bei diesem stolz und traurig vom sozialen Leben sich abwendenden Stoiker, — dieses starke unzerstörbare Lichtgefühl, das in ihm und seinem Werke lebt. Es ist so viel Farben- und Sonnenleuchten in diesen Gedichten! In welchem Werke eines Dichters ist so oft die Sonne aus der Morgenröte gestiegen, wie in der Dichtung Leconte de Lisle's:

> La lumière, en un frais et vif pétillement,
> Croît s'élance par jet, s'échappe par fusée,
> Et l'orbe du soleil émerge au firmament.
>
> *P. T.* 54.

> Le soleil grandit, monte, élate, et brûle en paix.
>
> *P. A.* 28.

Frühe Morgenstimmung:

> Un arome léger d'herbe et de fleurs montait,
> Un murmure infini dans l'air subtil flottait. *P. A.* 84.

Und der weißen Schulter einer im Morgenlichte Wandelnden verleiht die Morgenröte zarte Farben:

> Son épaule est de neige et l'aurore s'y joue.
>
> *P. A.* 132.

Kaum ist die Sonne aufgegangen, erwachen auch Düfte und Töne zum Leben:

> Les prés ont une odeur d'herbe verte et mouillée,
> Un frais soleil pénètre en l'épaisseur des bois,
> Toute chose étincelle, et la jeune feuillée
> Et les nids palpitants s'éveillent à la fois.
> — — — — — — — — — —



Les gazons sont tout pleins de voix harmonieuses,
L'aube fait un tapis de perles aux sentiers,
Et l'abeille, quittant les prochaines yeuses,
Suspend son aile d'or aux pâles églantiers.

P. A. 290—291.

Und die Insel im Morgenlicht:

. . . . rougissante, et lasse du sommeil,
Chantait et souriait aux baisers du soleil.

P. B. 202.

Aber nicht nur am Horizonte geht die Sonne auf, der Mensch, dem ein wunderbares Erlebnis leuchtet, spürt auch in seinem Innern das Licht:

Et plus brillant que l'aube à l'horizon lointain
Dans son coeur le soleil se lève! *P. A.* 240

All' diese Gedichtfragmente sprechen so sehr für sich, daß sie eines Kommentars nicht erst bedürfen. Wie sehr zeugen sie vor allem für Leconte de Lisle's dichterisches (nicht nur malerisches) Verständnis für die Landschaft. Hier sind es nicht nur Bilder, nicht nur Farben; in diesen Gedichten lebt noch mehr: Lichtvolle Stimmungen und lebensfreudige Akkorde beherrschen diese dem Tage neu geschenkten Morgenlandschaften.

"Midi" ist eines der wenigen bekannt gewordenen, von den spielerischen Launen der Anthologien gewürdigten Gedichte Leconte de Lisle's. Man kann es mit dem eben erwähnten „Juin" wohl zu den ganz guten aus dem Werke zählen. Selbst Flaubert, der stylstrenge Richter, bewunderte „Midi" bedingungslos; er schreibt in einem Briefe: „je ne connais rien chez lui (gemeint ist Lamartine) qui vaille le „Midi" de Leconte."

Midi, roi des étés, épandu sur la plaine,
Tombe en nappes d'argent des hauteurs du ciel bleu.
Tout se tait. L'air flamboie et brûle sans haleine,
La terre est assoupie en sa robe de feu.
L'étendue est immense, et les champs n'ont point d'ombre,
Et la source est tarie où buvaient les troupeaux;
La lointaine forêt, dont la lisière est sombre,
Dort là-bas, immobile, en un pesant repos.
— — — — — — — — — —

Parfois, comme un soupir de leur âme brûlante,
Du sein des épis lourds qui murmurent entre eux,
Une ondulation majestueuse et lente
S'éveille, et va mourir à l'horizon poudreux.

P. A. 292.

Es liegt eine Sommer-Mittagsstimmung in diesem Gedicht, von einer solchen impressionistischen Kraft, wie sie nur der farbig-plastische, an sinnlichen Elementen so reiche Styl eines Leconte de Lisle hervorzuzaubern vermag. Die Mittagsglut, die schwere blendende Hitze, geht als Grundakkord durch das ganze Gedicht; ein Akkord, der in jedem einzelnen Motiv sich wiederfindet. Des Dichters unerhört reiche Sprache steht mit diesem Gedicht gewiß auf der Kulmination. Noch sinnlichere Vorstellungen zu geben als

„midi tombe en nappes d'argent",
„l'air flamboie et brûle"

ist wohl kaum mehr möglich. Und dieses reife Ährenfeld „tel qu'une mer dorée", über das eine schwere langsame Lichtwelle dahinfließt, ist in seiner Farbenintensität uud Bewegung eine unvergeßliche poetische Bildgestaltung. Das einzelne Verb und Adjektiv ist vom Künstler gewählt nach seinem höchsten Gehalt an sinnlichen Energien: „la terre *assoupie*", „le *pesant* repos", „l'âme *brûlante*", „les épis *lourds*", „une mer *dorée*", „les champs *radieux*", „le soleil *consume*", „les blés mûris *se déroulent*", etc. Gerade bei „*Midi*" fällt es wieder auf, wie stark Leconte de Lisle's Landschaftsgefühl auf farbige und Bewegungsmotive gerichtet ist, wobei hier noch als wesentliches der sinnlich so starke Eindruck der Hitze hinzu kommt.

Dieser Dichter der Licht-Freude, der die Intensität der Mittagsbeleuchtung so stark empfunden, in sich aufgenommen und in seiner Dichtung reflektiert, ist aber nicht weniger empfänglich für die differenzierteren, feineren Sensationen des Abends in der Landschaft.

Der erst dem Gymnasium entwachsene Jüngling denkt bei der Abreise von seiner Insel in diesen Versen an die dort am Ufer des Meeres zugebrachten Abende zurück:



O soirs écoulés sur la grève
Au bruit pensif du flot que la vague soulève.
— — — — — — — — — — —
Le féerique éclat de tes soirs enflammés.[1])

(Charakteristisch für das Jugendgedicht sind die Elemente, die noch vom Einflusse romantischen Stiles zeugen.)

Dem späteren Dichter aber ist der Abend mit seinen reichen, unendlich variierenden Stimmungen zu einer unerschöpflichen Quelle poetischer Gestaltung geworden. Hier besonders erfahren wir wieder wie fein seine Sensibilität auf die verschiedenartigsten Motive im Leben der Natur reagiert; Motive deren sinnliche Formen uns dann in seiner Dichtung begegnen, um da der Assoziation poetischer Gedanken reiche Nahrung zu geben.

Le soir monte: on entend s'épandre dans les plaines
De flottantes rumeurs et de vagues haleines,
Le doux mugissement des grands boeufs fatigués
Qui s'arrêtent pour boire en traversant les gués,
Et sous les rougeurs d'or du soleil qui décline
Le bruit grêle des pins au front de la colline.

P. A. 221.

Wie wundervoll sind in die Handlung des Gedichtes diese mit feinem dichterischen Verständnis gewählten Abendmotive („flottantes rumeurs", etc.) eingeflochten! Des Dichters Sensibilität ist besonders empfänglich für das kaum vernehmbar sich bewegende, summende und duftende Leben einer Abendlandschaft:

La colline était verte et de fleurs étoilée,
Où l'arome du soir montait de la vallée.

P. A. 41.

Djihan-Guir est assis, rêveur et les yeux graves.
Le soleil le revêt d'éclatantes couleurs,
Et le souffle du soir, chargé d'odeurs suaves,
Soulève jusqu'à lui l'âme errante des fleurs.

P. B. 136.

(Wie poetisch-fein ist hier die Benennung des Blumenduftes: „L'âme errante des fleurs".) Von besonderer An-

[1]) Mitgeteilt bei M.-A. *Leblond*: pag. 22.



schaulichkeit sind nun auch die Sonnenuntergänge, wie die Morgenröte ein Lieblingsthema des Dichters, und die er in reicher Variation zu gestalten weiß. Es ist nicht das rein malerische Thema, wie er es gibt; die Sonne lebt, leuchtet, und geht unter, in fortwährendem Geschehen:

Mais au Liban lointain, la flamme occidentale,
Par flots rouges, s'enflant de parois en parois,
Inonde les rochers qu'elle allume, et s'étale
Sur les cèdres anciens, immobiles et droits.

P. T. 12.

Or, ce soir-là, tandis que, rose sur les cimes,
La lumière laissait la nuit, par bonds croissants,
Escalader les monts de versants en versants,

D. P. 59.

Le soleil dans les flots avait noyé ses flammes,

P. B. 172.

Doch ist der Sonnenuntergang nicht immer nur ein visionärer Vorwurf, indem er oft zu tiefer dichterischer Beseelung Anlaß gibt.

Tombe, Astre glorieux, source et flambeau du jour!
Ta gloire en nappes d'or coule de ta blessure,
Comme d'un sein puissant tombe un suprême amour.

P. B. 240.

Für einen andern Parnassien dagegen, Th. Gautier, ist charakteristisch, was vom Phänomen der scheidenden Sonne, ihn besonders interessiert:

Aux vitraux diaprés des sombres basiliques,
Les flammes du couchant s'éteignent tour à tour.

(*Poés.* I, 16).

Oder:

Les feux du soir, passant par les vitraux dorés,
Voltigeaient et dansaient, ardemment colorés.

(*Poés.* I, 289).

Es ist wie wir sehen, das rein malerisch-impressionistische des Vorwurfs, die Beleuchtungseffekte, das farbige Spielen des letzten Lichtes durch die bunten Kirchenfenster.



(Farbig fein differenziert sieht auch Verlaine die Sonne scheiden:

Le couchant d'or et d'améthyste
S'éteint et brunit par degré.
Verlaine, *Poés.* I, 366).

Die Sonne hat Licht und Leben mit sich genommen, und es wird still in der Landschaft,

Dans le hêtre immobile où rêvent les oiseaux
On entend expirer toute voix incertaine.
P. A. 246.

Bercé de mille bruits que la nuit proche apaise,
Djihan-Guir reste morne, . . . *P. B.* 138.

Oder eine verspätete Wolke, die noch ein wenig Licht zurückbehalten, schwebt einsam:

Seul, un rose brouillard, attardé dans les cieux,
Se tord languissamment comme un grêle reptile.
P. B. 214.

Es wird langsam Nacht und ähnlich Gottfried Keller's „violetter Dämmerung", sieht auch Leconte de Lisle diese Stimmung farbig:

Et de riches lueurs, comme des bandelettes,
Palpitaient sur le brouillard bleu,
Et le souffle du soir berçait leurs bouts en feu
Dans l'arbre aux masses violettes.
Puis, en un vol muet, sous les bois recueillis,
Insensiblement la nuit douce
Enveloppa, vêtus de leur gaine de mousse,
Les chênes au fond des taillis. *P. A.* 307.

Auch der Nacht wurde eine vielfache Gestaltung zu Teil. Oft ist es die heiße Tropennacht,

„la nuit lourde et chaude" (*D. P.* 61).

oder es ist eine Meeresnacht an der Küste der Bretagne, wie z. B. in *„Nox"*, wo eine stark beseelte Nachtstimmung vorwiegend durch Geräusch-Motive wiedergegeben wird:

Mais sur le sable au loin chante la mer divine,
Et des hautes forêts gémit la grande voix,
Et l'air sonore, aux cieux que la nuit illumine,
Porte le chant des mers et le soupir des bois.
P. A. 294.



Oder es ist eine Mondscheinnacht von magisch-märchenhafter Stimmung, wie in dem Gedichte *„Les Elfes“*, wo das Mondlicht von geradezu Rembrandthafter Lichtwirkung auf einen durch die Nacht dahinziehenden Reiter fällt:

Son éperon d'or brille en la nuit brune;
Et, quand il traverse un rayon de lune,
On voit resplendir, d'un reflet changeant,
Sur sa chevelure un casque d'argent.

P. B. 100.

Eine harmonisch empfundene Mondstimmung liegt auch hierin:

(la lune) Elle baigne, emplit l'horizon sans fin
De l'enchantement de sa clarté calme;
Elle argente l'ombre au fond du ravin,
— — — — — — — — — *P. T.* 26.

Das farbig fein nüancierte Bild eines Mondaufganges wird erreicht durch konziseste Beschreibung mit denkbar knappen Mitteln, welche aber die hauptsächlichsten und für die sinnliche Wahrnehmung bedeutsamsten Motive in sich fassen:

Un feu pâle luit et déferle,
La mer frémit, s'ouvre un moment,
Et, dans le ciel couleur de perle,
La lune monte lentement. *P. B.* 182.

Weniger originell ist jedoch folgende, wohl romantisch zu etiquettierende Metapher:

— — — — — — — la plaine
Que la lune revêt de son blême manteau,

P. B. 180.

Der „umhüllende Mantel“ ist ja überhaupt eine von den Dichtern von jeher beliebte Naturmetapher gewesen; es sei nur erinnert an Chateaubriand's „manteau d'argent de la lune“, und selbst ein Baudelaire drapiert noch die Abendsonne mit einem „manteau d'écarlate“.

Ein anderes Motiv wird von Viktor Hugo verwendet:

Tandis que pâle et blonde
La lune ouvre dans l'onde
Son éventail d'argent.

(La Captive, *Orientales.*)



Dasselbe Fächermotiv aber wird von Th. Gautier allzusehr ins Kunstgewerbliche hinein variiert:

> La lune de ses mains distraites
> A laissé choir du haut de l'air
> Son grand éventail à paillettes
> Sur le bleu tapis de la mer. (*Poés.* II, 156.)

Um die Natureindrücke, die aus des Dichters Werk auf uns übergehen, noch weiter zu vervollständigen, möge nun betrachtet werden, wie Leconte de Lisle z. B. dem Wind und dem Sturm in formaler Gestaltung beizukommen vermag:

> Et le vent fait courir sa plainte sépulcrale
> Des caveaux du donjon à son faîte ébranlé,
> Embouchant l'escalier qui se tord en spirale.
>
> D'un rauque hurlement de cris aigus mêlé
> Il emplit la crevasse ouverte à la muraille,
> Et fouette le battant sur le gond descellé.
>
> Il secoue aux piliers les grappes de ferraille,
> Ou, parfois, accroupi dans les angles profonds,
> Il pousse un rire amer comme un démon qui raille.
>
> *P. T.* 117.

Der Wind, wie ihn der Dichter hier in unsere sinnliche Vorstellung bringt, ist von einem wahrhaft dämonischen Leben erfüllt. Er rast heulend und pfeifend durch die Wendeltreppen des allen Schlosses hinauf bis in den Turm, er peitscht die Wände, kauert sich in die Ecken und stößt wild wieder hervor. — Trotz des oft metaphorisch-personifizierenden Ausdrucks entsteht ein poetisches Bild von außerordentlicher Eindruckskraft. Dies gerade ist etwas besonders typisches für den Dichter, dessen Talent für den metaphorischen Ausdruck, verbunden mit einem feinen Verständnis für die Zusammenhänge allen Lebens innerhalb der Natur, so wundervolle künstlerische Resultate gezeitigt, wie die bisher betrachteten. Man kann in diesem Sinne Baudelaire's Wort über Th. Gautier im vollen Umfang auch auf Leconte de Lisle anwenden: er besitze „une immense intelligence innée de la correspondance et du symbolisme universels, ce répertoire de toute métaphore.“ [1])

[1]) Baudelaire: *„Art romantique“*, p. 173.



Wie auch diese so lebendig bewegte Wind-Impression in ihrem anschaulichen Ausdruck, auf scharfer Naturbeobachtung und einer in allen Details genauen Beschreibung beruht, so ließen sich leicht noch eine ganze Anzahl von Beispielen von analogem formalen Werte anführen.

Bei seinen Wanderungen an der bretonischen Küste mag er Eindrücke empfangen haben von den elementaren Naturgewalten, wie er sie uns z. B. im *„Massacre de Mona“* wiedergibt:

L'Esprit rauque du vent, au faîte noir des rocs,
Tournoyait et soufflait dans ses cornes d'aurochs;
Et c'était un fracas si vaste et si sauvage,
Que la mer s'en taisait tout le long du rivage,
Tant le son formidable, en cette immensité,
Par coups de foudre et par rafales emporté,
De cris et de sanglots, et de voix éperdues,
Comblait le gouffre épais des mornes étendues.
L'Esprit du vent soufflait dans ses clairons de fer,
En aspergeant le ciel des baves de la mer; *P. B.* 113.

Oder man gebe sich dem packenden Kontraste hin, in *„L'Albatros“*, wo mitten im rasenden und heulenden Sturme der Albatros mit unerschütterlich-sicherem Flügelschlag allen Windgewalten trotz zu bieten vermag:

Le vent beugle, rugit, siffle, râle et miaule,
Et bondit à travers l'Atlantique tout blanc
De bave furieuse. Il se rue, éraflant
L'eau blême qu'il pourchasse et dissipe en buées,
— — — — — — — — — — —

Der mächtige Vogel aber

Vole contre l'assaut des rafales sauvages.
D'un trait puissant et sûr, sans hâte ni retard,
— — — — — — — — — — —
Et, tranquille au milieu de l'épouvantement,
Vient, passe, et disparaît majestueusement. *P. T.* 74.

Schön und ruhig ist dann auch das Ausklingen des Sturmes, in einem Vergleiche formuliert:

Pareils aux bruits mourants des tempêtes lointaines,
P. B. 91.



Plastisch-anschaulich ist dies Bild eines windbewegten Waldes:

> Comme le flot des mers ondulant vers les plages,
> O bois, vous déroulez, pleins d'arome et de nids,
> Dans l'air splendide et bleu, vos houles de feuillages.
> *P. B.* 166.

Auch hier sind die stofflichen Elemente die denkbar anschaulichsten: onduler, dérouler, les houles de feuillages.

Seine mehrfachen, Monate dauernden Überfahrten, nach Ile Bourbon (wie „La Réunion" früher hieß) hatten dem jungen werdenden Dichter tiefe und unverwischbare Eindrücke von der Gewalt und Unendlichkeit des Meeres eingegraben und auf immer festgelegt. Das Meer ist eines der großen Erlebnisse seiner späteren Jugend; in diesen Eindrücken wurzelt wohl zum guten Teil die Fähigkeit, die Harmonie großer Räume, unendlicher Weiten, sinnlich wahrnehmbar zu gestalten. Sein Biograph M. A. Leblond nennt Leconte de Lisle einen „admirable évocateur de l'étendue".

> Je sentais s'élargir dans mon coeur palpitant
> Le ciel immense avec l'immensité marine. *D. P.* 62.

Das Meer beschäftigt denn auch in hohem Maße Leconte de Lisle's dichterische Phantasie. Daß wir auf Schritt und Tritt diesem Phänomen begegnen, ist ein beredtes Zeugnis für die tiefen Eindrücke, die er davon behalten haben muß. Das Motiv wird häufig in Vergleichen verwertet, wie z. B.

> Et les longues fourmis . . .
> Ondulent vers leur proie inerte
> Comme l'ascension d'une écume marine. *P. A.* 29.

> Ainsi que font les mers par les vents outragées,
> *P. B.* 3

(mit wirkungsvoller partizipialer Metapher)

> L'universelle mort ressemble au flux marin
> Tranquille ou furieux, n'ayant hâte ni trêve,
> Qui s'enfle, gronde, roule et va de grève en grève,
> Et sur les hauts rochers passe soir et matin.
> *P. B.* 237.



Oder in direkter bildlicher Darstellung, den Kampf des Meeres mit der Küste veranschaulichend:

> Vois! cette mer si calme a comme un lourd bélier
> Effondré tout un jour le flanc des promontoires,
> Escaladé par bonds leur fumant escalier,
> Et versé sur les rocs, qui hurlent sans plier,
> Le frisson écumeux des longues houles noires.
>
> *P. B.* 250.

> Cette forêt sans fin, aux feuillages houleux,
> S'enfonce puissamment dans les horizons bleus
> Comme une sombre mer qu'enfle un soupir immense.
>
> *P. B.* 186.

Das plastisch-geschaute des Naturmotivs zeigt sich auch wieder hierin:

> Ami, ton coeur profond est tel que cette mer
> Qui sur le sable fin déroule ses volutes, *P. B.* 251.

Charakteristisch für Th. Gautier ist es, dasselbe Motiv nun vollends in den Bereich der bildenden Kunst hineinzuziehen:

> Les vagues, retombant sur le sable poli,
> Comme un chapiteau grec contournaient leurs volutes
> Et d'un feston d'argent s'ourlaient à chaque pli.
>
> (Th. Gautier: *Poésies* II, 198.)

Einen sehr plastischen Eindruck gibt auch Hérédia's Gestaltung:

> La houle s'enfle, court, se dresse comme un mur
> Et déferle, — — — („*Trophées*“ pag. 144).

Wenn bisher vor allem dargestellt worden ist, in wie hohem Grade Leconte de Lisle der Forderung visuelles zu gestalten, gerecht geworden ist, sei an einigen Beispielen noch betrachtet, wie er neben dem Geschauten auch Gehörtem, d. h. Tönen sinnliche Vorstellung zu geben vermag. Es wird nicht verwundern, daß dieser Dichter des plastischen Stiles dessen Hilfe auch hierzu in Anspruch nimmt:

> Une voix de cristal monte de dôme en dôme
> Comme un chant des hûris du Chamelier divin.



Jeune, éclatante et pure, elle emplit l'air nocturne,
Elle coule à flots d'or, retombe et s'amollit,
Comme l'eau des bassins qui, jaillissant de l'urne,
Grandit, plane, et s'égrène en perles dans son lit.

P. B. 139.

Denn wie diese Verse zeigen, wird die Beschreibung dieser zauberhaften Stimme hauptsächlich mittelst anschaulicher Mittel bestritten: sie fließt „à flots d'or" und wird mit dem Wasserstrahl verglichen, der aufsteigt, niederfällt und zerfließt. Etwas vom schönsten an dieser Beschreibung ist der musikalische Rythmus der Sprache, die harmonischen Kadenzen am Ende der Verse.

Einen andern stark akustischen Eindruck erhalten wir in dem Gedichte *„La Genèse polynésienne"*, wo der mystische Naturgott seine Stimme erschallen läßt:

Il se lève, et regarde: il est seul, rien ne luit.
Il pousse un cri sauvage au milieu de la nuit:
Rien ne répond. Le temps, à peine né, s'écoule;
Il n'entend que sa voix. Elle va, monte, roule,
Plonge dans l'ombre noire et s'enfonce au travers.

P. B. 46.

Eine besonders wirksame Steigerung erfährt hier der akustische Eindruck durch die steil ansteigende Gradation von „va, monte, roule" und die darauf folgende langsam fallende Kadenz.

Der Vergleich einer Stimmwirkung mit dem Donner, ist wohl nicht sehr originell, wird aber durch die Ausführung hier dennoch wirksam:

— — — et voilà
Plus haut que ce tumulte entier, comme il parla
D'une voix lente et grave et semblable au tonnerre,
Qui d'échos en échos par le désert roula, *P. B.* 10.

In einem andern Fall wird der Eindruck gesteigert durch die doppelte sinnliche Wahrnehmung des Gesichts und Gehörs:

La tour, en flamboyant, s'affaissa sur soi-même,
Et comme une montagne, en son écroulement,
Emplit la noire nuit d'un long rugissement.

P. B. 94.



Wie sein Stil neben solch starken akustischen Wirkungen auch äußerst feine, poetisch-musikalische Sensationen zu übermitteln vermag, zeigt er hier, den Wind durch die Saiten einer Harfe spielen lassend:

> Une harpe de pierre est debout à l'écart,
> D'où le vent, par instants, tire une plainte brève,
>
> *P. B.* 67.

Oder:

> Ses pieds blancs résonnaient de mille anneaux couverts;
> Sa voix harmonieuse était comme l'abeille
> Qui murmure et s'enivre à ta coupe vermeille,
> Belle rose, ...

In dieser Beschreibung, durch akustische Elemente reizvoll erhöht, verwendet der Dichter ein auf Jugenderinnerungen zurückgehendes Motiv: in einer Jugendnovelle, die er als Knabe schrieb, wird berichtet, daß auf Île Bourbon die Sänftenträger Metallringe an Fuß- und Handgelenken trugen, die beim Gehen ein leichtes klirrendes Geräusch hören ließen.

Naturgemäß liefert auch das Kapitel der Landschaftsbeschreibung reichen Stoff an koloristischen und linearen Elementen. Dieses echt parnassische Farben- und Liniengefühl wird in Leconte de Lisle's dichterischem Nachruf für Th. Gautier in so schöne Worte gekleidet:

„*A un Poète mort*“:

> Toi, dont les yeux erraient, altérés de lumière,
> De la couleur divine au contour immortel,
> — — — — — — — — — — — — — —
>
> *P. T.* 105.

Von ihnen beiden sagt Baudelaire „qu'ils inondent leur poésie d'une lumière passionnée“ und Gautier selbst erklärt, daß er vor allem drei Dinge liebe: Gold, Marmor und Purpur, oder Glanz, Festigkeit und Farbe. Dies ist für die Ästhetik der Parnassiens besonders charakteristisch: sie sehen nichts Nebeliges, Fließendes, Unsicheres, sondern immer den bestimmten klaren Umriß, die differenzierte Farbe, da und dort verstärkt durch Lichtwirkungen. Deshalb wird naturgemäß

auch das exotische Element, ein Erbe der Romantik, bei ihnen eine weit schärfere und realistischere Formulierung finden, als etwa bei Musset oder dem jungen Hugo, die über sehr ungenaue und allgemein gehaltene „créations imaginaires“ nicht hinaus kamen. So ist das Exotische der Parnassiens, das übrigens wohl der Farbigkeit wegen vorwiegend orientgerichtet ist, schon ein bedeutend realeres, aber damit keineswegs weniger poetisches Gebilde.[1])

André Chénier, der Farben noch meist auf metaphorischem Umwege wiedergab:

„la nymphe aux pieds d'argent“
„les cheveux d'ébène“
„le cou d'ivoire“

ist überholt; die parnassische Poesie (wenn auch sie jenen Umweg nicht immer vermieden hat) trägt nun direkt Farben auf:

Et la lune, inclinant son urne à l'horizon,
Epanchait ses lueurs d'opale au noir gazon.

P. A. 13.

Des nuages de fleurs rougissent la campagne

P. A. 12.

Un vieux palais byzantin de brique rouge et violette

P. B. 196.

Aber mehr noch als die primären Elemente der Farben gibt die parnassische Beschreibungskunst, indem sie sich in den Bereich der feinsten, differenziertesten Nüancen wagt:

Un rayon, par l'arbre adouci,
Teignait de nuances divines
Votre cou blanc, vos boucles fines.

P. A. 305.

---

[1]) Eine Stelle aus einem Briefe Flauberts scheint mir charakteristisch für diese Strömung bei den Zeitgenossen: „Est-ce que jamais je ne marcherai avec mes pieds sur le sable de Syrie, quand l'horizon rouge éblouit, quand la terre s'enlève en spirales ardentes et que ces aigles planent dans le ciel en feu? Ne verrai-je jamais les nécropoles embaumées où les hyènes glapissent, nichées sous les momies des rois, quand le soir arrive, à l'heure où les chameaux s'asseoient près des citernes?“ Flaubert, *Corresp.* I. 48, 49 (1842). Kann irgend Prosa einem Leconte de Lisle'schen Gedichte näher kommen, als z. B. diese Stelle?



Le sang rose et subtil qui dore son col fin
Est doux comme un rayon de l'aube sur la neige.
P. T. 66.

Les astres attendris ont, comme une rosée
Versé des lueurs d'or sur sa joue irisée. *P. B.* 52.

Et dans mes noirs cheveux nagent des lueurs d'or.
P. B. 43.

La jeune femme est belle, et sa peau délicate
Luit sous la mousseline où brûlent les rubis.
P. B. 157.

Vor allem werden Sonnenuntergänge farbig fein differenziert gesehen:

L'astre coule et fait un ruisseau
Couleur d'or, d'ambre et de topaze. *P. B.* 196.

Dem Entweichen der Nacht sieht auch Verlaine mit malerisch gebildeten Augen zu:

l'argent
Des astres va bleuir dans l'azur qui se dore.
Poésies I, 375.

Und Gautier unterscheidet z. B. zwei- und dreifach verschiedene Rot: das Blutrot, das Karmin und „le coloris chaud et vermeil" (das Goldrot).

La rose-thé.
Son bouton aux feuilles mi-closes,
De carmin à peine est teinté.
Em. et Cam. 153.

Die tägliche Betrachtung der Landschaft, der schön gebogenen Hügel, des Meeres und des Horizontes lehrte Leconte de Lisle schon in seiner Jugend die Freude an der schönen Linie. „Le goût des lignes pures" ist etwas, das der Künstler in ihm auch an andern besonders schätzte. Dieses Liniengefühl drückt sich im Landschaftlichen aus, wie:

le mont bleuâtre aux lignes calmes *P. A.* 36.

oder im Menschlich-körperlichen:

Elle tient, de son bras nerveux, au beau contour,
La vase toujours plein . . . . *P. B.* 116.

L'épaule au contour délicat. *P. A.* 140.



„Sa gorge immortelle“ (P. A. 225) erinnert allerdings eher an die klassische Ausdrucksweise, die Gegenstücke etwa in den so beliebten Adjektiven „divin“ und „admirable“ bietet.

Wie Th. Gautier Wolken plastisch sieht und den direkten Terminus des bildenden Künstlers wagt:

> A l'horizon monte une nue
> Sculptant sa forme dans l'azur
>
> *Em. et Cam.* 198.

so auch Leconte de Lisle:

> La lune, d'un trait net, sculpte les lignes sombres
> De vieux troncs d'arbres morts roides comme des fûts.
>
> *P. B.* 179.

Plastisch klar, kontrastreich durch Licht und Schatten, ist auch dieses Bild:

> Une femme à pas lents, très belle, aux tresses blondes
> De blanc vêtue, aux yeux calmes, tristes et doux,
> Entra, se détachant des ténèbres profondes. *P. B.* 109.

Und wie vollendet zeichnerisch gesehen ist die Impression der Elefanten die in der Ebene sich entfernen:

> Aussi, pleins de courage et de lenteur, ils passent
> Comme une ligne noire, au sable illimité. *P. B.* 185.

Äußerst selten finden wir dagegen bei Leconte de Lisle die Art Verlaine's (ähnlich wie etwa Van Gogh in der Malerei) innere Erregung in die Landschaft zu projizieren, der wir so impressionistisch-starke Bilder verdanken, wie etwa diese:

> La ville dresse ses hauts toits en dentelures folles
>
> (Verlaine, *Oeuvres Posth.* p. 46.)

> Quelques oliviers nains tordent leurs maigres bras.
>
> *Poés.* I, 67.

Es bleibt uns noch übrig, einiges zu sagen über den Stil unseres Dichters in Bezug auf die Tierbeschreibung, die ja ebenfalls in den Rahmen der Landschaftsbetrachtung hineingehört, und von Leconte de Lisle mit besonderer Liebe gepflegt wurde. Seine Vorliebe für die Tiere geht wohl auf verschiedene Quellen zurück. Vor allem ist bei ihm der Kult des Tieres eins mit der Liebe zur Natur überhaupt, denn die



Natur ist es vor allem, die er im Tiere sieht und liebt. Es ist eine uneingeschränkte Bewunderung für die Landschaft und das Leben in ihr, und für die eindrucksgewaltigen Kräfte der Natur. Aus seiner ästhetischen Anschauungsweise heraus bewundert er die Tiere in der ernsten Pose ihrer Ruhe, wie die plastische Schönheit ihrer Körper und Bewegungen. Wenn man sich ferner erinnert, daß sowohl bei den Griechen wie bei den Orientalen Bilder aus der Tierwelt beliebt und zahlreich sind, und wenn man speziell auch an den Kult des Tieres bei den Indern denkt, wird man solche Einflüsse auf des Dichters Anschauungen, die ja stark auf griechischer und indischer Kultur beruhen, nicht verleugnen wollen.

Leconte de Lisle sieht vor allem das Tier als solches, während z. B. Sully-Prudhomme in den Tieren nur Symbole von Abstraktem, wie etwa von Tugenden oder Lastern sieht. Bei diesem wird alles zum Sinnbild, wie ja auch die Quelle seiner Inspiration, im Gegensatz zu den übrigen Parnassiens, ganz im Innenleben liegt. Sully-Prudhomme kommt daher nicht über die traditionellen Symbole hinaus, wie wir sie als Schlange, Biene, Taube usw. kennen; und ein Metapher wie diese:

„repu le tigre est tendre, ...“

(*La Justice*, IV, 151).

die den von Begierden getriebenen Menschen durch den Vergleich mit der Grausamkeit des Tigers illnstrieren soll, ist ohne Zweifel ein recht banales Bild. Bei Sully-Prudhomme also hat das Tier keinen Eigen-Wert, indem es lediglich als Sinnbild dient. Leconte de Lisle aber, der so oft vom Bildhaften der Außenwelt sich inspirieren läßt, wird dem Tiere auch wenn er es als stilistisches Mittel zur Konkretisierung von Abstraktem braucht, eine weit eingehendere und originalere Behandlung angedeihen lassen.

Eine wie starke Beseelung und zugleich ein wie körperhaftes Bild zeigt dieser Vergleich:

Je suis comme le daim au guet sur le rocher,
Qui geint de peur, palpite et dans l'herbe s'enfonce,
Parce qu'il sent venir la flèche de l'archer.

P. B. 35.



Wie eindrucksvoll ist der Vergleich auch hier:

Et l'homme de Thesbé pourra baver sa bave
Et hurler, du Karmel à l'Horeb comme un chien
Affamé, qui s'enfuit aussitôt qu'on le brave.

P. B. 26.

Wie in diesem, wird auch in folgendem Beispiel durch das Tierbild blitzartig eine Situation erhellt:

Et la clameur féroce et l'éxécrable rire
Le submergent comme un assaut de mille loups.

P. T. 12.

Eine ungemein rasche und eindrucksvolle Verdeutlichung gibt auch dieses so detailiert ausgeführte Bild:

Où, farouche, enivré de jeunesse et de force,
Il criait vers le ciel, ainsi qu'un lionceau
Qui s'essaie à rugir et déchire l'écorce
Des durs dattiers dont l'ombre abrita son berceau.

P. T. 11.

„*La Mort d'un lion*" (P. B. 226) gibt eine ergreifende Beschreibung eines alten gefangenen Löwen,

Étant un vieux chasseur altéré de grand air
Et du sang noir des boeufs, il avait l'habitude
De contempler de haut les plaines et la mer,
Et de rugir en paix, libre en sa solitude.

Aussi, comme un damné qui rôde dans l'enfer,
Pour l'inepte plaisir de cette multitude
Il allait et venait dans sa cage de fer,
Heurtant les deux cloisons avec sa tête rude.

und dessen freiwilliger Tod pessimistisch in eine symbolische Deutung ausklingt:

O coeur toujours en proie à la rebellion,
Qui tournes, haletant, dans la cage du monde,
Lâche, que ne fais-tu comme a fait ce lion?

Dieses Gedicht spricht mit den vielen andern dieser Art, von einer tiefen Erfassung des tierischen Lebens von Seiten des Dichters und zugleich von einer starken seelischen Be-



wegung, und ist damit ein bedeutsamer Fingerzeig, daß es sich hier nicht nur um ein „beau morceau de littérature descriptive“ handelt, ein Begriff durch den E. Faguet den Charakter von Leconte de Lisles Gedichten definieren möchte. Diese Gedichte sind der Form nach wohl fast alle „de beaux morceaux de littérature“ aber damit ist nur die Hälfte gesagt, und wenn Faguet[1]) dem Dichter jegliche Sensibilität abspricht und erklärt „qu'il ne voulut avoir et peut-être ne pouvait avoir que la *perfection de la forme*“, so hat er damit gewiß und entschieden Unrecht. Daß es Leconte de Lisle nicht auf bloße Beschreibung ankommt, zeigt vor allem wieder das in innerer Bewegung zitternde Gedicht *„Les Hurleurs“* (P. B. 172), das freilich auch in der plastischen Anschaulichkeit seiner Bilder unerreicht dasteht, das aber außer den stilistischen Elementen noch anderes enthält: es ist der Ausdruck tiefsten Verstehens von animalischem Leben und Leiden, das Bewußtsein, daß dieselbe elementare Natur auch im Menschen lebt und hier im Tiere nur in einer andern Form sich bietet.

Mais sur la plage aride, aux odeurs insalubres,
Parmi des ossements de boeufs et de chevaux,
De maigres chiens, épars, allongeant leurs museaux,
Se lamentaient, poussant des hurlements lugubres.

La queue en cercle sous leurs ventres palpitants,
L'oeil dilaté, tremblant sur leurs pattes fébriles,
Accroupis çà et là, tous hurlaient, immobiles,
Et d'un frisson rapide agités par instants.

L'écume de la mer collait sur leurs échines
De longs poils qui laissaient les vertèbres saillir;
Et, quand les flots par bonds les venaient assaillir,
Leurs dents blanches claquaient sous leurs rouges babines.

Devant la lune errante aux livides clartés,
Quelle angoisse inconnue, au bord des noires ondes,
Faisait pleurer une âme en vos formes immondes?
Pourquoi gémissiez-vous, spectres épouvantés?

P. B. 172.

[1]) E. Faguet: *Hist. d. l. Litt. Française*, p. 427.



Es ist also nicht nur die Beschreibung, die der Dichter von der äußeren Erscheinung des Tieres gibt, es ist auch der Ausdruck, von dessen innerstem Wesen, seiner Naturseele sozusagen, die sich in der formalen Darstellung offenbart. Mit einem Verständnis, das eines Naturforschers würdig wäre, hat hier der Dichter die elementare Tierseele intuitiv erfaßt und im Bilde wiedergegeben. Das Leben der Tiere gehört zu seinem eigenen Leben und wenn sie in der Schönheit ihrer Körper, der Eleganz ihrer Bewegungen sein Auge entzücken, so hat er auch tief in ihr inneres Leben einzudringen gewußt.

Wie der Dichter nun in der eigentlichen Tierbeschreibung seinem Gegenstand immer mit sicherem Auge das charakteristische Merkmal abzugewinnen und in kürzester Form darzustellen weiß, mögen noch folgende Beispiele erhellen: Ein Schmetterling wird zum

„divin vagabond de l'air silencieux" *P. T.* 42.

Die Python-Schlange

Il se dresse du haut de son orgueil princier
Armuré de topaze et casqué d'émeraude,
Tel, baigné de lumière, il rêve, dédaigneux
Et splendide, et dardant sa prunelle qui rôde.
P. T. 103/04.

Der alte Wolf, dem man die Wölfin und die Jungen getötet:

Il érige sa tête aiguë en grommelant
Et la haine, dans ses entrailles, brûle et gronde.
P. T. 69.

In der Mittagshitze ruhen weiße Ochsen, und

couchés parmi les herbes
Bavent avec lenteur sur leurs fanons épais,
Et suivent de leurs yeux languissants et superbes
Le songe intérieur qu'ils n'achèvent jamais.
P. A. 293.



Le Jaguar

dans l'acajou fourchu, lové comme un reptile,

— — — — — — — — — — — — — —

Ramassé sur ses reins musculeux, il dispose
Ses ongles et ses dents pour son oeuvre de mort;
Il se lisse la barbe avec sa langue rose;
Il laboure l'écorce et l'arrache et la mord.

Tordant sa souple queue en spirale, il en fouette
Le tronc de l'acajou d'un brusque enroulement;
Puis, sur sa patte roide il allonge la tête,
Et, comme pour dormir, il râle doucement.

Mais voici qu'il se tait, et, tel qu'un bloc de pierre
Immobile, s'affaisse au milieu des rameaux:
Un grand boeuf des pampas entre dans la clairière,
Corne haute et deux jets de fumée aux naseaux

Celui-ci fait trois pas. La peur le cloue en place:
Au sommet d'un tronc noir qu'il effleure en passant,
Plantés droit dans sa chair où court un froid de glace,
Flambent deux yeux zébrés d'or, d'agate et de sang.

— — — — — — — — — — — — — — —

Et le jaguar, du creux des branches entr'ouvertes,
So détend comme un arc et le saisit au cou.

P. B. 208.

Les Eléphants

— — — — — — — — — — — — — — —

Celui qui tient la tête est un vieux chef. Son corps
Est gercé comme un tronc que le temps ronge et mine
Sa tête est comme un roc, et l'arc de son échine
Se voûte puissamment à ses moindres efforts.

P. B. 184.



Nachwort.

Man hat nnn gerade mit der Anerkennung einer künstlerisch vervollkommneten, erhöhten literarischen Form der parnassischen Poesie den Vorwurf verbunden, sie sei kalt und seelenlos; dieser allgemeine Tadel läßt sich nur aus einem totalen Mißverständnis jenes parnassischen Prinzipes der „impassibilité“ heraus erklären. Für Leconte de Lisle im besonderen, erbringt die Kenntnis und das Studium seines Dichter-Werkes ein unwiderlegbares Zeugnis für das persönliche und starke Temperament, das in diesem Künstler wohnt. Für seine mitfühlende Innerlichkeit zu plädieren, war nicht die Hauptaufgabe dieser Studie und konnte nur nebenher und durch Streiflichter geschehen. Wenn ich nun Nietzsche's schönes Wort von der „Flügelhaftigkeit der Seele“ auf Leconte de Lisle übertragen möchte, so sei es durch ein paar Verse erhärtet, die noch zeigen sollen, wie dieser Dichter „qui a su passer de l'idée à l'image“ auch seelische Zustände zu versinnlichen weiß:

La force et la beauté de la terre féconde
En un rêve sublime habitent dans mes yeux *P. P.* 11.

Donc Magnus, lentement, comme un spectre anxieux
Marche, les bras au dos, le rêve dans les yeux. *P. T.* 116.

Ton âme ouvrait son aile et s'envolait ailleurs. *P. B.* 148.

Et mon front s'illumine à votre heureux sourire *P. A.* 112.

A travers le ciel pur des nuits silencieuses,
Sur les ailes du rêve il revenait vainqueur *P. B.* 142.

Une aurore éclatante inonda mes prunelles
De la brusque splendeur des choses éternelles. *P. T.* 96.



Als resümierendes und typisches Zeugnis zugleich für des Dichters intimes Verhältnis zur Natur und seine reiche, fein differenzierte Seele einerseits, und anderseits für sein außerordentliches Talent einem inneren Zustand, innerer Bewegung bildliche Sichtbarkeit zu verleihen, möchte ich endlich das Gedicht *„Les rêves morts"* aus den *„Poèmes Barbares"* betrachten.

— — — — — — — — — — — — — — —

Ami, ton coeur profond est tel que cette mer
Qui sur le sable fin déroule ses volutes:
Il a pleuré, rugi comme l'abîme amer,
Il s'est rué cent fois contre des rocs de fer,
Tout un long jour d'ivresse et d'effroyables luttes.

Maintenant il reflue, il s'apaise, il s'abat.
Sans peur et sans désir que l'ouragan renaisse,
Sous l'immortel soleil c'est à peine s'il bat;
Mais génie, espérance, amour, force et jeunesse
Sont là, morts, dans l'écume et le sang du combat.

P. B. 250.

Und zusammenfassend, möchte ich neben den romantischen Dichter, der sich restlos in seinem Werke hingibt, den Parnassien stellen, Leconte de Lisle, der jeglichen Ausdruck eines accidentellen und individuellen Sentimentalismus verwirft, dessen künstlerischer Wille über seine menschlichen Instinkte triumphiert, so daß er „sub specie aeternitatis" dichtend, seine Person hinter dem Kunstwerke verbirgt und dieses allein, losgelöst von seiner psychischen Biographie, der Nachwelt überliefert wissen will.

Leconte de Lisle's Dichtung, die einen so ungewöhnlichen Zauber künstlerischer Vollendung ausstrahlt und der Lanson eine „solidité de marbre" zuerkennt, ist im Grunde aus seiner in tiefster Seele verankerten Bewunderung der Schönheit und ihrer Form, der Kunst, hervorgegangen, und wird fortbestehen als das Werk eines reinen Künstlers.

Druck von Ehrhardt Karras, G. m. b. H., Halle (Saale).



Aeneas Sylvius, Eurialus und Lukrezia. Uebersetzt von Octovien de Saint-Gelais. Nebst Bruchstücken der Anthitus-Uebersetzung. Mit Einleitung, Anmerkungen und Glossar herausgegeben von Elise Richter. 1914. 8. LXIII, 189 S. ℳ 8,—

Andresen, Hugo, Eine altfranzösische Bearbeitung biblischer Stoffe. Nach einer Pariser Handschrift zum ersten Male herausgegeben. 8. IV, 85 S. ℳ 3,80

Appel, Carl, Bernart von Ventadorn. Seine Lieder mit Einleitung und Glossar. 1915. 8. CXLVIII, 404 S. Mit 9 Abbildungen und 23 Lichtdrucktafeln. ℳ 26,—

Arbeiten, Romanistische, hrsg. von Carl Voretzsch. 8.

6. Falke, Ernst, Die romantischen Elemente in Prosper Mérimées Roman und Novellen. XI, 190 S. ℳ 6,—

Arbeiten, Sprachgeographische. kl. 8.

1. Gamillscheg, E. und Spitzer, L., Die Bezeichnungen der „Klette“ im Galloromanischen. 80 S. und 1 Karte. ℳ 4,40

Cullmann, Arthur, Die Lieder und Romanzen des Audefroi le Bastard. Kritische Ausgabe nach allen Handschriften. gr. 8. VI, 149 S. ℳ 4,—

Dichtungen, Zwei altfranzösische: La Chastelaine de Saint Gille. — Du Chevalier au Barisel. Neu herausgegeben mit Einleitung, Anmerkungen und Glossar von O. Schultz-Gora. 3. verb. u. erw. Auflage. 1916. kl. 8. XII, 225 S. ℳ 3,60

Foerster, Wendelin. Sankt Alexius. Beiträge zur Textkritik des ältesten französischen Gedichts. (Der Aufbau, Nachweis von Lücken und Einschiebseln.) (Sonderabdruck aus den Nachrichten der K. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse, 1914.) gr. 8. S. 131—168. ℳ 1,20

Haas, J., Französische Syntax. 8. XV, 513 S. ℳ 16; gbd. ℳ 17,40

Heldt, Elisabeth, Französische Virelais aus dem 15. Jahrhundert. Kritische Ausgabe mit Anmerkungen, Glossar und einer literarhistorischen und metrischen Untersuchung. 8. VIII, 119 S. ℳ 4,—

Kolsen, Adolf, Dichtungen der Trobadors. Auf Grund altprovenzalischer Handschriften teils zum ersten Male kritisch herausgegeben, teils berichtigt und ergänzt. 1. Heft (Nr. 1—16). gr. 8. 80 S. Einzelpreis des Heftes ℳ 3,60; Subskriptionspreis ℳ 3,—

Ritter, Otto, Die Geschichte der französischen Balladenformen von ihren Anfängen bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts. X, 208 S. ℳ 6,—

Druck von Ehrhardt Karras G. m. b. H. in Halle (Saale).



